LJUBO BABIĆ



OBLICI UMIEĆA

PREGLED POVIESTI UMJETNOSTI I.

SABRANA DJELA LJUBE BABIĆA

I. kolo

1. UMJETNOST KOD HRVATA
   Prikaz umjetnosti Hrvata XIX. i XX. vieka
2. MAJSTORI PREPORODA
   (Izmedju svietla i sjene.) Prikaz pojedinih velikih pojava Renesanse i prikaz o autoportretima
3. OBLICI UMIEĆA
   Pregled poviesti umjetnosti
   Knjiga I.
   Od prapoviesti do seobe naroda.
4. ŠPANJOLSKA UMJETNOST
   Zlatni viek španjolske umjetnosti (XVII. v.)

II. kolo

1. OBLICI UMIEĆA
   Pregled poviesti umjetnosti
   Knjiga II.
   Od seobe naroda do preporoda.
2. U SVIETLU RAMPE
   Ispoviest jednog scenografa.
3. CRNA MAGIJA
   Prikazi iz oblasti grafičkog umieća svjetskog i domaćeg. Monografijski prikazi Crnčića, Krizmana, Tomaševića, Hegedušića i mladih hrv. grafičara.

SABRANA DJELA LJUBE BABIĆA

KNJIGA III.

NAKLADA A. VELZEK, ZAGREB, BULIĆEVA UL. 12

LJUBO BABIĆ:

OBLICI UMIEĆA

PREGLED POVIESTI UMJETNOSTI

KNJIGA PRVA

ZAGREB, 194

Tisak dozvoljen odlukom Glavnog ravnateljstva za promičbu br. 1044/44.

Tisak „Tipografija“ d. d., Zagreb

OBLICI UMIEĆA

»Ja znam dobro da će učeni ljudi i ovdje naći dosta pogrješaka; ali se opet nadam, da će im ovaj moj posao i ovaki biti miliji, nego da ga nikako nije.«

Danica 1828.

Predgovor

Ovaj sastav pregleda iz ogromne gradje poviesti umjetnosti rodila je nužda. Na našem jeziku nemamo ni najobičnijeg priručnika, koji bi mogao poslužiti djacima i predavačima kao pomagalo u svrhu studija poviesti umjetnosti. Taj je razmjerno kratki i zbijeni pregled nastao na temelju gradje sakupljene za moja redovna predavanja poviesti umjetnosti na Umjetničkoj akademiji. Prvotno su ti sastavci poslužili kao običajna scripta, nu kako se pokazala potreba tu gradju približiti ne samo djacima — koji su bez ikakvog priručnika — već i širem krugu, koji se zanima svakim danom sve više za umjetnost, to se moj sastav proširio, da bi mogao što bolje bar za neko vrieme makar i u skromnom obliku poslužiti namienjenoj svrsi.

Pregled se dieli u četiri knjige, te obuhvaća najglavnije pojave umjetnosti u svim trim granama kroz kontinente od primitivnih izraza prapoviesti preko poviestnih epoha do konca prošlog vieka. Kako je naravno i razumljivo, ovaj je pregled sastavljen s posebnom brigom gledom na razvoj umjetnosti u našoj domovini, koji nije u drugim priručnicima uobće kao neki razvoj ni spomenut. Prema tome taj je pregled prvi skromni pokušaj cielu gradju poviesti umjetnosti promotriti donekle s našeg gledišta, te u tu istu gradju uključiti do sada nepoznata, a isto tako i od drugih nepriznata naša vlastita umjetnička ostvarenja.

Pregled je sastavljen na taj način, da se je nastojalo što plastičnije osvietliti osnove kulturno-historijske. Pojedini kratki umetci iz tako zvane nauke o stilovima htjeli su u kratkim potezima izpuniti onu prazninu, koju kod naših

studija. u našim prilikama s našim ljudima, nažalost prečesto osjećamo.

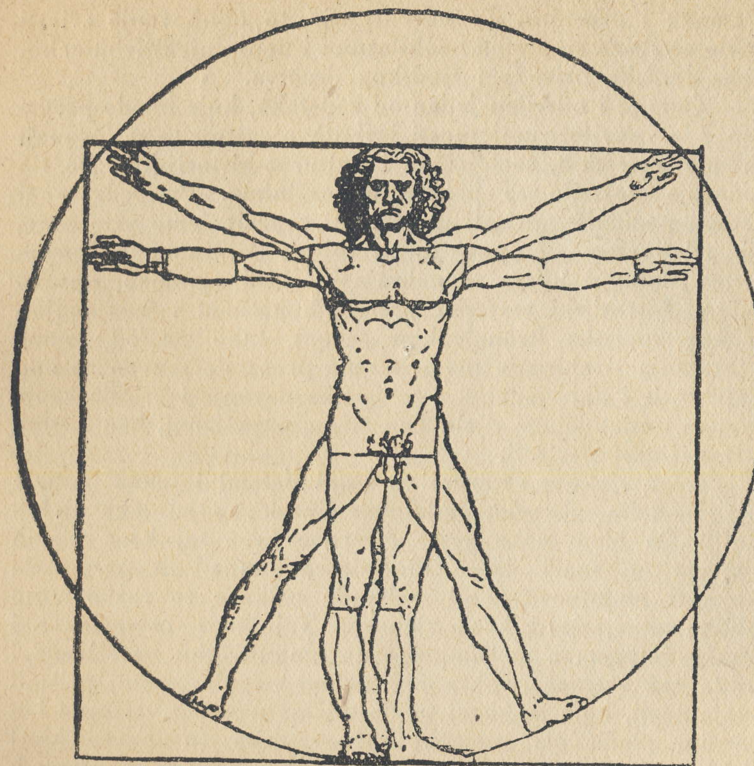
A da bi se iztakla i što bolje uvjetovanost i povezanost same umjetnosti sa životom, uključeni su iza svakog pojedinog poglavlja poneki važniji dokumenti i pojedini izvadci iz spisa suvremenih ili blizkih umjetnika, književnika ili povjestničara onih epoha, o kojima je u predhodnom poglavlju rieč. Tima su još pridodani ponekad izvadci pojedinih značajnih povjestničara umjetnosti, koji su taj odsjek poviesti osobito obradjivali. To je učinjeno, da bi se čitaoci mogli koristiti sa što više raznih, dapače i suprotnih mišljenja o pojedinim pojavama samog umjetničkog stvaranja, te da bi na temelju tih raznovrstnih sudova stvorili svoj vlastiti sud. Na kraju svakog odsjeka navedena je točno književnost, kojom se služio sastavljač pregleda, tako da se svaki čitalac može i sam uvjeriti koliko i kako je poslužila ta obsežna književnost ovom priručniku. Ujedno taj popis može poslužiti čitaocu kao putokaz za daljnji studij.

Na koncu svih knjiga pridodan je kratak tehnički rječnik i objašnjeni su svi glavni nazivi iz područja tako zvane nauke o stilovima, crtežima i kratkim tumačenjem.

Konačno, pregled je sastavljen i napisan poglavito na temelju izkustva slikara, dugogodišnjeg pedagoga i predavača bez osobitih pretenzija, a gradja je — u koliko je preuzeta — preradjena za naše potrebe, sve u želji, da se što prije ostvari najobičnije pomagalo i najobičniji priručnik u našem jeziku.

Svima onima, koji su mi pomogli kod ovog sastava prve knjige bilo savjetom, bilo dokumentima, knjigama i reprodukcijama, neka je izražena velika i usrdna hvala. Tu hvalu dugujem pogotovo onima, čijom sam dozvolom mogao uvrstiti pojedine izvadke iz njihovih djela i studija o poviestnim spomenicima naše zemlje.

U ZAGREBU, 13. XI. 1943.



Proporcioni lik prema Leonardu da Vinci-u

UVODNA RIEČ

Poviest umjetnosti je jedan od najvažnijih odsjeka cjelokupne poviesti ljudskog roda. U biti to je poviest ljudske sviesti, što se izdigla iz životnijskog stanja nad samu sebe, ostvarujući u preraznim materialima nove oblike — drugu prirodu — sviet umjetnosti.

Prema tome poviest umjetnosti jest poviest čovječje sviesti, kako se ta sviest odredjuje spram vanjskoga svieta u

vremenu i prostoru. To određivanje, to oblikovanje sviesti vršilo se i vrši se prema neobilaznim i nepromjenljivim zakonima ljudske prirode i ljudskog družtva.

Time je i određen jedan od zadataka, koje imade predavanje iz poviesti umjetnosti izvršiti, a sastoji se u spoznaji zakona: estetskih, sociložkih i kulturno-historijskih. Do tih spoznaja dolazilo se preraznim načinima. Pregledamo li većinu poznatih poviesti umjetnosti zapazit ćemo vrlo brzo, da se većina tih poviesti izcrpljuje načinom kulturno-historijskim; u njima se nabraja i sabire ogroman, upravo golemi historijski material preraznih perioda i faza umjetničkog razvitka kronoložkim redom, tako da od samog nabrajanja i sabiranja materiala ne preostaje mnogo za ono najvažnije i najvrjednije, a to je upoznavanje i približavanje samom umjetničkom djelu kao živom organizmu, kao čistom izrazu ljudske sviesti.

Kroz vjekove stvarani su razni sistemi i razne podjele u tim i tako sabranim podatcima ljudske umjetničke djelatnosti. Da bude neke vrste čičerone kroz taj kaos raznih sistema ne znači da je time izcrpljena uloga predavača poviesti umjetnosti, koji treba da prikaže to raznovrstno oblikovanje sviesti kroz vjekove. Taj kaos ostvario se i onako željama, a možda prečesto umjetničkim potrebama i diktatima vremena, diktatima sasvim stranim samoj prirodi umjetnosti, koje su razni povjestničari u razna vremena i u raznim središtima tumačili raznovrstnim (neumjetničkim) dakle oportunističkim metodama. Tako, na primjer, ne odgovara umjetničkoj i stvaralačkoj stvarnosti onaj najobičniji, shematski razpored poviesti umjetnosti na stari, srednji i novi viek, koji je kao pomoćni sustav primljen obćenito kao generalna sustavna shema. Čim se, naime, proširilo poznavanje umjetničkih izraza izvan sfera Sredozemlja, morao je taj sveobće priznati razpored poviesti umjetnosti ustupiti mjesto drugoj podjeli, proširenoj bogatim izkustvom izvan mediteranskih zona. Dok je *onaj stari* red bio uistinu obćenita shema o razvitku umjetničkog stvaranja tek na uzanom, malom poluotoku velike Azije, što se zove Europom, polagano se razvijalo *drugo shvaćanje*, koje nije imalo samo vre-

mensku podlogu, već je na temelju odkritih prastarih kultura, starijih od Europe, gradilo poviest umjetnosti organičkim cjelinama kroz kontinente, od kojih svaka imade svoj logični rast: svoju mladost, svoju muževnost i starost — svoj početak i svoj logičan završetak.

Stara generalna i umjetnohistorijska shema — to znači dieljenje na stari, srednji i novi viek, bila je osnovana na shvaćanju, da oblici umjetnosti prelaze ne samo od generacije na generaciju, već da se oni razvijaju u vremenu i prostoru bez obzira na samo ljudstvo koje ih nosi, i da je u tom jedinstvenom razvitku od odlučne važnosti jedinstven abstraktni ideal izvan ljudske sviesti, dok razpored prema organičkim cjelinama donosi drugo shvaćanje a to je, da poredbenim putem prepoznaje u pojedinim fazama umjetničke djelatnosti faze rasta velikih organizama uslovljenih i vremenom i prostorom ali i ljudstvom, koje u raznim vremenima i raznim prostorima ostvaruje razne abstrakcije i razne ideale, u većini protivne mediteranskom idealu, a estetski ne manje vriedne. Takvo upoznavanje utvrđuje da se ne mogu živi oblici (izrasli u jednoj organičkoj cjelini) prenositi u druge slične kasnije organizme niti kao uzori, niti kao gotovi kalupi a da pri tom prenošenju ne izgube svoju živost. Pojedine faze umjetnosti ili pojedine epohe, koje mi obično (primjera radi) nazivljemo »gotikom« ili »barokom« ili »kasnim barokom« nisu drugo nego faze jednog organičkog rasta u Sredozemlju, koji je ostvaren u vremenu na gotovo isti način, sa gotovo identičnim linijama likovnog i kulturnog uzpona i pada kao i rast kulturnih organičkih cjelina na Pacifiku ili u granicama kinezkog zida.

Ta napomena proširuje zadatak predavanja poviesti umjetnosti upućujući ga putem sinkronističkog upoznavanja same poviesti umjetnosti na vremenski istodobne a prostorno i kulturnohistorijski odvojene komplekse, a to znači: upoznavanje realizacija umjetnosti, koje su ostvarene istovremeno na raznim mjestima globusa. Tim načinom proširuje se naš vidokrug a ujedno se oslobađamo onog stoljetnog kalupa i abstraktne sheme, koja nam je nametnuta kroz generacije: da je grčka ili rimska umjetnost ono najviše i

najljepše što je ljudska sviest mogla u umjetnosti realizirati. Istovremeno, što je možda najvažnije za nas, takav nas način upoznavanje poviesti umjetnosti uči (gotovo bih se usudio reći, otvara nam oči) i za one primitivne, sasvim nevješte, ali pune i prebogate umjetničke i likovne izraze koji su ostvarivani tamnim i dubokim podsviestnim nagonima na granici sviesti, kakvi se javljaju u djetinjstvu pojedinaca, a često i u djetinjstvu pojedinih kultura.

Spomenuto sinhronističko proširenje našeg zadatka približilo nas je jezgri, onom bitnom što valja iztaknuti, a to je psiholožki metod samog predavanja poviesti umjetnosti, koji se čini prema današnjem, bogatom izkustvu ponajviše koristnim.

Naša sviest, ili ako hoćete naša duševnost, u stvari je sve ono što svojim osjetilima zapažamo, osjećamo, što si predstavljamo i što hoćemo, jednom riečju skup svega onoga što doživljujemo, te na osnovi takove složenosti naše sviesti psiholožki metod ostvaruje upoznavanje umjetničkih vrjednota.

Naša sviest, primajući osjet, pretvorivši ga u pojam, u misao kroz moždinske vijuge u sivožutoj materiji našeg centralnog živčanog sistema, zadržava u sjećanju odtisak ili sliku vanjskih pojava — oblik vanjskog svieta. Ta sviest, taj »ja«, upravlja voljom ruku, ponesen takozvanim stvaralačkim nagonim. Taj naš subjekt crta, slika, modelira, ostvaruje oblik u preraznom materialu u vanjskom svietu, u svom protivnom polu.

Određujući se istovremeno spram vanjskoga svieta naša sviest ostvaruje crte kao znamen, tvori obilik kao trodimenzionalno tielo, gradi i stvara prostore, i konačno projecira na ravnu ili ugnutu ploštinu neopipljive likove: crte, plošnine i tiela kao sliku, kao privid plastičnosti, koje možemo samo vidnim osjetom na temelju naše imaginacije kao prostorne osjetiti.

Na takav način nastaju pojedine organične cjeline kulture i umjetnosti. Tako se stvaraju podjednako primitivna crnačka izobličena strašila kao tabu, kao što se ostvaruju

i bogovi sa Olimpa stare Grčke. Tim se istim procesom realizira japanski pejzaž bez perspektive, kao i perspektivni pejzaži iluzionističkog realizma Europe. Kroz stoljeća su oživotvorena na taj način sva djela ljudske umjetnosti.

Zadatak predavanja iz oblasti umjetnosti bio bi zapravo da pred vas postavi jedno umjetničko djelo u prvom redu bez obzira na prostor, na vrieme ili na autore, bilo to djelo iz Polinezije ili Meksika, ili opet iz doline Nila ili sa tla Italije, te da vaš »ja«, to jest ta naša »sviest« u njemu, prepozna, shvati i pročita (samo obrnutim načinom) čitav proces ostvarenja, i da kod tog prepoznavanja i kod tog čitanja bogati svoj vlastiti »ja«. Svakako ne u tu svrhu da oblik bilo kojeg umjetničkog djela imitira ili preuzimlje, već da shvaćajući bitne elemente samoga stvaralačkoga procesa prepozna i spozna mogućnost i širinu svog vlastitog »ja«.

To prepoznavanje stvaralačkih elemenata svog vlastitog napona ili još više i točnije: to odkrivanje stvaralačkih mogućnosti u svom vlastitom »ja« pomoću gotovog podpuno zaokruženog umjetničkog djela, držim da je najkorisniji i najvažniji dio zadaće predavanja iz poviesti umjetnosti.

Tim i takovim uzporednim odkrivanjem naime odpada ujedno i ona strašna pustoš, što zavlada svakim znatiželjnim intelektom kad se taj obtereti leksikonskim znanjem bezbrojnih godina, činjenica, opisa, fabula i anegdota iz poviesti umjetnosti, gubeći se u shematici i nagomilavanju detalja bez prave svrhe. Takova leksikonska sveobuhvatna pustoš pretvara predmet poviesti umjetnosti u dosadna i mukotrpna prepričavanja svega onoga što se nagomilalo vjekovima oko samog umjetničkog djela, zaboravljajući prečesto uz kronologije i fabule i umjetničke životne romane ono što je u poviesti umjetnosti najvažnije, ono što je u poviesti ljepote bitno, a to je umjetničko djelo kao izraz ljudske sviesti.

Promatramo li tako čitav kompleks poviesti umjetnosti kao jednu cjelinu, postaje nam zadatak predavanja o tom kompleksu jasno određen. Određena nam je i polazna točka za osnovu načela i elemente u promatranju i proučavanju umjetničkog djelovanja. Osnovu daje čovječji subjekt, a načela se orientiraju prema ljudskom organizmu, jer je

čovjek glavno i jedino mjerilo za sve elemente od kojih se sastoje doživljaji i realizacije u umjetnosti.

Osnovno i prvo načelo je simetrija. Pred kaosom pojava vanjskog svieta osjećamo mi kao subjekt ugodu pred pojedinim pojavama u kojima vlada neki stanoviti red, a pogotovo kada se taj red sasvim jednak ili sličan ponavlja oko neke stalne osi. U stvari nije ta os, vertikala oko koje se redaju podjednaki oblici, ništa drugo nego ponavljanje ili projeciranje izvan nas samih našeg uzpravnog stojećeg položaja, one vertikale oko koje su u našem tielu smještena po dva oka, dva uha, dvie ruke i dvie noge. *Simetrija u gradnji naših udova je temelj poimanju i shvaćanju simetrije u svietu pojava.*

Taj osnovni princip simetrije, diktiran je našim ljudskim tielom, vidljiv i uočljiv u onim početnim, još sasvim nerazvitim crtarijama primitivaca isto tako kao i u onim najkopliciranijim djelima arhitekture, kiparstva i slikarstva kroz sve vjekove i kroz sve prostore. I kod najvećih umjetničkih ostvarenja, kad je taj umjetnički subjekt stvarao ogromne prostornosti, kad je gradio profane i kultne zgrade, vidimo simetrično razporedjivanje i osjećamo onako isto red, po tom osjećaj ugodnoga, kao što to osjećamo kod obične najmanje ornamentalne simetričke značke.

Promatramo li to prvo načelo kod raznih umjetničkih djela iz raznih vremena, kod koje stare mikenske vaze na primjer ili kod Rafaelovih stanza primietit ćemo, kako je taj osnovni pravilan red uvjetovan horizontalom, dok je središnja vertikala, oko koje se postavljaju s lieva i desna slični ili isti oblici, glavna os. *Iz tog glavnog akcenta, iz te vertikale proizlazi drugo osnovno načelo, a to je proporcionalnost.* I tu je čovjek mjerilo; kao što se maleno diete diže od poda uzpravljajući se polagano, tako i veliki uzpravljeni čovjek ocjenjuje pojedine veličine od one baze na kojoj sam stoji, ocjenjujući ih redovno prema imaginarnoj vertikali. U nejednakosti traži se red i sklad, postavljaju se odnosi, svakoj se naime proporcionalnosti predmnieva nejednakost.

Drugim riečima, i tu se čovječji »ja« kao subjekt subjektivira u stranim tjelesima. Pojam skladnosti i odnosa, pojam ljepote, pojam ugodnog ili neugodnog određuje taj »ja« prema sebi, prema svojem tielu. Takvo objektiviranje, izdignuto do pravila, očituje se najpodpunije u grčkoj arhitekturi, skulpturi i slikarstvu. U toj velikoj fazi umjetnosti Sredozemlja stvoren je kanon uravnotežene ljepote i savršenog sklada, stvoren je tip liepog lika po svojim izabranim odnosima. Taj je skladni ideal bio uzor umjetnosti i nepogrješiva shema dugog perioda kroz vjekove. Takav je ideal primienjen i na arhitekturu; to su oni stalni odnosi u grčkoj arhitekturi, ona toliko izrazita značajka tog graditeljstva. Odnosi su u biti oni isti, samo prevedeni, koji su izraženi i u idealnom tipu liepog čovjeka.

Spomenuta dva osnovna principa *simetrije i proporcionalnosti* vezana su prvi na širinu a drugi na visinu. Zamisli li se gibanje i pomjerivanje u jednom ili drugom pravcu, nalazi se na treće osnovno načelo, a to je *Ritam.* I to treće načelo određuje čovjek prema sebi. Čovjek, naime, u uzpravnom položaju kad se kreće napried ili natrag, korača i tako svojim korakom istovremeno određuje i mjeri prostor. Takav pokret, takva promjena gledišta vrši se prostorom u svim smjerovima, te se miena iz statike u dinamiku izvršuje u trećoj dimenziji od polazne točke spram dubljine. Kretanje, kad se vrši jednakomjernim koracima, ostvaruje najjednostavniji ritam. Takav isti ritam traje jednoličan i jednakomjeran u istom taktu, kad bismo i najjednostavniju značku *(a)* ponavljali širinom *(a-a-a-a-a)* na jednoj plošnini bez obzira na smjer. Pomjere li se u takvom jednoličnom nizu isti oblici stankom ili prekidom *(aa-aa-aa)* slika se mienja i ritam nastaje složeniji. A kad u simetričnom skupu ponovimo isti oblik *(aba ili aabaa)* niz je postao još bogatiji i ritam još složeniji. U tom ritmičnom nizu, u toj osnovnoj formuli ornamentalnog veza bezbrojne su variante, i sve one očituju živost, tok i pokret, koji se jednakomjerno vraća i time stvara pravilnost, red i sklad. Poredimo li primjerice složenije ritmizirane oblike na raznim grčkim vazama primietit ćemo, da su u tom živom toku raznolike

dinamike, da postoje u tom ritmu dominante i intervali, i da se osjećaj ugodnoga, to jest sklada, stvara u tom živom pokretanju pomoću odnosa između pojedinih oblika. Uočljivi su i akcenti i oni elementi, koji tvore tu i takovu izražajnost. Kod grčkih vaza u većini slučajeva teče ritam širinom plošnine horizontalnim smjerom, i ritam se ne odvija spram treće dimenzije. Kod tih vaza ostao je ritam na plošnini. Ritam je tu u stvari ritam linija, ritam obrisa, koji se vežu, suprostavljaju, priklanjaju i odbijaju izmjenično u pravilnom jednakomjernom taktu slično daktilima i trohejima grčkog stiha.

Samostalna i abstraktna linija kao granica plošnog oblika ne može proizvesti gibanje spram dubljine, takav ritam tvore kao dolnju stepenicu razvitka oni oblici, koji su na plošnini ili izpupčeni ili udubljeni, kako to vidimo na egipatskim poluplastičnim reliefima, koji nisu ni čisti obrisi ni čisti plastični relief. Kod tog prielaznog stanja nadošao je novi elemenat u sjeni i svietlu, koji svojom igrom ostvaruje ritam u dubljini, pokazujući u vizuelnom ono što je opipljivo, to jest ono što je napried i ono što je natrag, to jest ono što je bliže i ono što je dalje od samog promatrača.

Daljnji stepen oblikovanja jest uzdignuta plošnina u prostor — relief (plitki ili visoki), kod kojeg elemenat svietla i sjene u podpunosti očituje kako naš »ja« gradi dubljinu. Kad se takav relief u daljnjem razvoju podpuno izdigne i odvoji od plošnine te se postavlja pred tu plošninu još uviek u vezi sa tom plošninom, nastaje trodimenzionalno tielo, koje je strogo povezano sa arhitektonskom cjelinom. (Primjer jedan od mnogih su Egineti). Takva trodimenzionalna tiela, ali bez veze s arhitekturom, slobodna u prostoru, ostvaruju isto kao i ona reliefna ili vezana s arhitekturom ritam sjena i svietla. Igra naime sjene i svietla prebacuje u vizuelnu sliku predočbu dubljine, predočbu treće dimenzije naš taktilni osjet t. j. opipom osjećanu oblinu. Ili drugim riečima: ukrštavanje vizuelnih i taktilnih predočaba stvara u našoj sviesti pomoću odnosa sjena i svietla oblike, koji su prednji i koji su iza njih.

To je trebalo u kratko iztaknuti zbog toga, što je upravo tim označena ona oštra granica između oblika u prostoru (skulptura) i oblika, koji je projeciran na plošninu, a prividno se doimlje kao oblik u samom prostoru (slikarstvo). Ta dakle granica luči skuplturu i slikarstvo. Sklad, odnosi ili ritam svietla i sjene, odvija se na skali tonaliteta, čiji su polovi s jedne strane svietlo kao bielo, a s druge strane crno kao tama. Na toj naime međi između slikarstva i kiparstva nalazi se posebna oblast umjetnosti, a to je grafika. Ona se ograničuje samo na bielo-crnu suprotnost, te njom ostvaruje svoj izraz: od slobodne linije pa sve do baršunastog tona; a ujedno veže sve tri likovne oblasti: i onu koja ostvaruje prostor, i onu koja tvori obline, i onu koja stvara sliku. Grafika je blizu skulpturi po svojem lapidarnom oblikovanju (Mantegna, Dürer), ona je blizu slikarstvu, štaviše, ona podaje ograničenim sredstvom podpunu sugestiju po svom tonskom bogatstvu slikarskih realizacija (Rembrandt — Goya), a konačno bez grafike ne mogu se gotovo ni zamisliti predočbe o prostornosti; stoga grafika igra odsudnu i važnu ulogu u arhitekturi (Alberti — Vitruvius). Tako nam raznovrstno interpretiranje ritma u treću dimenziju objašnjuje granice pojedinih oblasti u umjetnosti, kao i značajke tih oblasti. Omogućuje još jasnije takvo razvrstavanje sama boja kao glavni elemenat slikarstva.

Boja se ne ograničuje jedino na slikarstvo, važna je i u arhitekturi i u kiparstvu. Na primjer: u staroj grčkoj plastici, osobito onoj ranog perioda, većina je plastike bila obojena. Nu taj elemenat boje nije imao onu funkciju kod tih raznih kipova (obojeni Egineti), kao što je ima recimo, u japanskom drvorezu ili u čitavom europskom slikarstvu posljednjih vjekova. Kod Egineta funkcija boje imala je svrhu da se iztaknu što jasnije pojedina tiela kiparske cjeline i da se podcrtaju obojenošću likovi bez obzira na iluziju realnosti. Šarenilo (polihromija) tih Egineta jest u stvari polihromija primitivaca, kakvu nalazimo i u drugim primitivnim izrazima (obojenost crnačke plastike).

Polihromija izražava ljudsku potrebu da stvara u oblikovanju sistem i red, da podcrtava bojom pravilnost ili da

ističe bojom pojedinosti u jednoj skladnoj cjelini. Ona se u većini slučajeva ograničuje na plošno suprotstavljanje jakih izrazitih boja, bez obzira na obojenost objekata u naravi koje nastoji oblikovati. Obično se iživljuje u komplementarnim bojama. Ritam polihromije ne ostvaruje treću dimenziju i ne oslobađa se dekorativnog usklađivanja. Tendira spram monumentalnog (rana renesansa) i ne postaje slikarstvom u onom čistom i posljednjem poimanju, gdje jedino ritmiziranje boja kao istovremeni nosilac sjena i svjetlosti ostvaruje sklad i privid treće dimenzije. Polihromija je upravo suprotnost tom i takovom usklađivanju, koje zovemo kolorizam. Polihromija, naime, ne poznaje prielaze i prielive boja u boju, ona ne poznaje *clairobscura.* To je ostavljeno kolorizmu: veza boje i svietla, ritam odnosa boja prema dubini, negacija plošnine, iluzija naravne atmosferske obojenosti. Sve te značajke kolorizma približuju njegov ritam kompleksu muzikaliteta. (Primjeri: firentinsko i veneciansko slikarstvo).

Određujući te suprotnosti mora se još spomenuti, da se polihromija javlja obično na početku i na svršetku kao manirizam ili primienjena umjetnost svakog organičkog umjetničkog razvitka, dok se sam kolorizam javlja većinom u najjačim fazama razvitka pojedinih slikarstva. (Primjer: Venecija, Nizozemska, Španjolska).[1]

Uz kronoložko poznavanje materiala iz oblasti poviesti umjetnosti kulturno-historijskim ili opet psiholožkim upoznavanjem samog procesa kreativnosti prema načelima oblikovanja od odsudne važnosti još je i treće, a to je upoznavanje likovnoga rada putem proučavanja samih sredstava

[1] Uz ova načela umjetničkog oblikovanja valja iztaknuti, da predavanja iz oblasti umjetnosti na umjetničkoj akademiji moraju biti sasvim drugačija, nego na drugim visokim zavodima iz jednostavnog razloga, što su ta predavanja namienjena onim slušačima, koji svakodnevno kod praktičnog rada nailaze na otvorena pitanja, te na ta pitanja traže obično i druge odgovore, nego što bi na ta ista i slična pitanja tražili odgovore slušači sa filozofskog fakulteta. Naravno da mora biti odlučna direktna praktična korist takovih predavanja za sam način predavanja.

izražajnosti, a to su pojedine tehnike i likovno stvaralački materiali. Predavanja iz poviesti umjetnosti predstavljaju većinom više ili manje kulturnu historiju ili abstraktnu spekulaciju oko pojedinog umjetničkog djela, a najmanje i najrjeđe se bave prikazivanjem i iztraživanjem poviesti obrta, zanata, métiera-majstorije, kojim se dolazi do umjetničkog izraza.[1]

Umjetničko djelo nastaje, kada se nađu zajedno dva faktora i to: umjetnička nadarena volja i zatim: vještina, kojom može ta darovitost iz neke tvari ostvariti oblik. Drugim riečima: darovitost i métier. Bez darovitosti svaki, pa i onaj najsavršeniji métier ne stvara umjetničko djelo isto tako ne stvara ga ni najveća darovitost bez métiera.

Stara je istina da se ne može umjetnost a još manje darovitost ostvariti učenjem na bilo kojoj akademiji ovog globusa; a još je starija istina odkad umjetnost postoji, da se métier, to jest zanat i zanatsko svladavanje mogu i moraju naučiti po istom načelu po kome se uče i svladavaju svi zanati i sve zanatske vještine. Upoznavajući dakle poviest umjetnosti uz ostalo, upravo kao poviest métiera postavlja se zadatak predavanja na terenu samog zavoda, na terenu svagdašnjem praktičnog rada u umjetničkoj školi.

Da se pokaže odsudna važnost samog métiera još jasnije, i to ne samo kod predavanja poviesti umjetnosti, potrebno je upozoriti na veliku razliku između métiera same majstorije u vremenima velikih umjetničkih epoha i učenja tog istog métiera u prošlom stoljeću ili u naše dane.

Kako je to prije bilo? Kako se prije učilo? Bez obzira na umjetnost prije nije bio obrt, majstorija neka samostalna

[1] Zato bi bilo poželjno da predavanja iz poviesti umjetnosti na umjetničkoj akademiji budu više predavanja poviesti métiera a manje predavanja poviesti umjetnika, njihovog života i njihove okoline. Na taj bi tek način održana predavanja mogla koristiti, jer bi svaki onaj slušač, koji dnevno sabire mučno i težko izkustvo pred objektom u školi, imao u takvim metodama predavanja poviesti umjetnosti veliku i jaku pomoć, našao bi savjeta u djelima najboljih majstora.

naročitost pojedinaca; pojedinac bio je tek jedna dionica u cjelini čitavog reda graditelja, kipara i slikara. Takav se pojedinac učio vještini i majstoriji od malih nogu, kao šegrt, kao kalfa, pa kad je svladao majstoriju, priznali su ga majstorom i to ne možda po nekim novinskim člancima ili inspiriranim »kritikama« (navodno objektivnim, pisanim od običnih neznalica) ili možda prema ocjenama plaćenih »stručnjaka«, prijatelja ili braće. Priznanje je stečeno djelom prema ocjeni najboljih suvremenih majstora, koji su tim priznanjem novome majstoru stvorili mjesto u svom majstorskom krugu. Taj način selekcije ostvario je u svakom pojedinom métieru mogućnost da se svaki pojedini métier održavao na stalnoj zanatskoj razini, a osim toga se takvim ocjenama u svakom métieru cienilo samo ono, što je slovilo kao najbolje i najvrjednije u okviru takve pojedine zanatske vještine. Ta selekcija ostvarila je i to, da su i oni majstori slabije ili manje nadarenosti izrađivali slike, kipove i zgrade na razini srednje, relativno zanatski visoke kakvoće, te su tako više-manje sva ta djela bila bez iznimke izrazi zajedničke, vriedne majstorije. (Primjeri: Firenze, Perugie, Siene, Pise, Venecije, Ferrare, Verone, Padove i t. d.).

Suprotno tome, u naše vrieme, razvitak je sasvim drugačiji. Uza sve to što se govori, melje i prepričava kroz decenije o majstoriji kao nekoj *conditio sine qua non*, što se neprestano ističe neko poštenje u umjetnosti i u umjetničkom stvaranju i što se brblja na dugo i široko kako bi trebalo akademije pretvoriti u radionice ili približiti ih radionicama, to ipak danas ostaje nepobitnom činjenicom, da danas nije majstorija, obrt, znanje sasvim tehničke naravi polazno u čitavom likovnom obrazovanju. I tu smo možda kod koriena čitave današnje umjetničke konfuzije i nedaće. U tome smo osnovnom nedostatku sigurno odkrili razlog one poplave kiča, poluumjetnosti i strašnog diletantizma, što vlada neograničeno ne samo kod nas, već je to obćenita međunarodna pojava današnje europske civilizacije. Nikada nije bilo toliko diletantizma i poluumjetnosti koliko je ima danas. Ograde su naime obrta porušene i kroz pukotine provalila je bujica. Danas se obrt — métier, u onom izkon-

skom smislu — ne podučava a što je najveće zlo uči se ono što se ne može učiti: »umjetnost«. Rezultat je u većini slučajeva jeftina, loša imitacija pomodnih izraza i običnih tehničkih trikova virtuoza ili manirista. Danas, kad se izlazi nakon godina studija iz većine srednjih ili visokih umjetničkih zavoda Europe, ne poznaju se, a kamo li da bi se svladavali, oni najosnovniji elementi samog métiera. Ali se zato znade vrlo učeno govoriti o umjetnosti. Loše i dobre reprodukcije omogućile su polupoznavanje svih mogućih epoha i faza. I nažalost prečesto se shvaća poviest umjetnosti kao veliki priručnik iz kojeg se izabiru oblici već prema potrebi, kao iz kakvog velikog kataloga uzoraka, bez obzira na prostor i na vrieme u kojem su oblici nastajali, a ponajviše bez obzira na sam métier. Adaptiraju se jednostavno oblici strani, gotovi, prošli i tuđi današnjici. Koliko je tako darovitosti upropašteno i koliko je talenata pošlo tom stranputicom izrađujući sasvim suvišne i groteskne kombinacije od preraznih stilova u nekom izmišljenom današnjem ruhu, skrojenom po posljednjoj modi.

Samo je po sebi razumljivo, da je takav rad izvan sredine, izvan interesa jedne zajednice. U većini slučajeva taj je rad, rad pojedinaca, razumljiv i pristupačan samo pojedincima (upućenim i posvećenim u te tajne), a ne obćenitosti. Likovni radnik, a pogotovo pravi umjetnik, postao je u tom kaosu nuždno izoliran, on je istina slobodan, ali odciepljen od svoje okoline. On stvarno više ne postoji po potrebi sredine, već se nameće svim dopuštenim a ponajviše nedopuštenim sredstvima toj sredini. I naravno, tako izoliran prestao je biti onom važnom i potrebnom snagom jedne sredine, kako je to prije bio. U najboljem je slučaju tek neki dekorativni družtveni dodatak.

Suprotstavljajući nadalje tehničku obradbu prijašnjih perioda današnjoj, opažamo jasno kod prijašnjih mir, jasnoću izraza, vidimo sjajni i savršeni métier, osjećamo lakoću, kojom je nadvladana materija — dok u današnjici, naprotiv, traje u većini radova nemir, grč, nejasnoća, i nesavršena su djela po métieru u većini, a konačno može se

zapaziti i to kako su prečesto obterećena i ona najviše iskrena i najjača izražajna djela suvremenog likovnog života nepodpunim svladavanjem materije.

Prije se preuzimalo izkustvo tehničke naravi od prešašnjih generacija i na tom se izkustvu gradilo dalje, — danas tog izkustva tako reći nema: svaki likovni radnik počinje iznova, sam, od početka da se bori sa materijom, što još ne znači borbu za umjetnički i stvaralački izraz. Borba za oblik, nastojanje za oblikovanjem nije isto i ne smije biti isto što i borba sa materialom, borba sa sredstvima izražavanja. Kad je umjetnik i majstor značio isto, nije bila borba sa materialom na dnevnom redu, kao što je to danas.

Material: kamen, drvo, zemlja, bronca, bakrena ploča, žbuka, uljena ili tempera boja i t. d. ima svaki pojedini svoj diktat. U prijašnjim periodima taj je diktat bio u suglasnosti za diktatom majstorove volje, jer je umjetnik-majstor znao savršeno svoj jednostavni ili opet komplicirani métier. Nikad nije bio takav umjetnik u suprotnosti sa diktatom materiala. Danas, naprotiv, kreće se čitav likovni razvoj po liniji najmanjeg odpora. Modeleursko blato i podatna uljena boja, kupovna i tvornička, komotni su i pristupačni materiali, koji dopuštaju svaku samovolju. Riedki su danas kipari, koji sami klešu svoje oblike direktno u kamen, a još rjeđi slikari koji bi sami slikali posredno na raznim podlogama, da poluče intenzivnost i transparentnost boja, kako je to uspievalo prijašnjim slikarima velikih epoha. Ma da su danas sredstva i kemički čistija i po produkciji bogatija, obradba sama postala je siromašnija. Danas se slika na najkomotniji način, direktnim namazom kupljene uljene boje, bez obzira na trajnost i na ljepotu samog materiala. Današnji je umjetnik u neku ruku oslobođen onog potrebnog diktata materije, te se u svojoj samovolji prebacuje, ali istovremeno ostaje njegov rad obično bez ikakvog stila. Kad se spozna ta manjkavost, tad se »stilizira«. A to je ono najgore. *Stil nije i ne može biti posljedica neke namjere, stil se ne da izmisliti, niti izkonstruirati. Stilno djelo nastaje naime tako kad je umjetnička volja u suglasnosti sa diktatom materije, a sve ono što se nazivlje obično stilizacijom jest nesporazum i suvišna neistina, koja u kulturnim sredinama ne može važiti ni kao ukrasna vrjednota.*

Ta se najjednostavnija i najosnovnija istina prečesto zaboravlja, premda tu istinu potvrđuju najobičniji primjeri iz poviesti umjetnosti kroz vjekove. Ti primjeri govore, da se ne mogu samovoljno mienjati materiali na pojedinim oblicima, da se ono što je, recimo, zamišljeno u kamenu, odlije u bronci ili obratno, ili da se nešto što je zamišljeno kao malena terracotta prenese u uvećanom razmjeru u kamen, broncu ili drvo.

Tako je podpuno isto i u slikarstvu. Ne može se jedno djelo koje je zasnovano, viđeno duhovnim očima u jednom sredstvu prenieti jednostavno u drugi material, jer je taj material komotniji ili lakši.

Boje u žbuki ili na žbuki postavljaju sasvim druge tehničke granice nego boje uljene, i zato izraz u uljenoj boji već po samom sredstvu mora biti sasvim drugi i drugačiji nego što je onaj u temperi, vosku ili vapnu. To drugim riečima znači, da svaka slikarska ili kiparska realizacija ostaje polovična, ako je zasnovana i izvedena bez one temeljne misli iz samog materiala za sam material. Sasvim isto je i kod arhitekture: osnivaju se na papiru graditeljski oblici, koji su vezani o kamen, mišljeni u kamenu ili se opet crtaju osnove, koje su vezane za material cigle, pa se ti oblici izvode na pr. betonom. Ili se opet osniva za beton pa se izvodi ciglom, a na koncu se takav oblik oploči i maskira kamenom. Iz tog protuslovlja naravno da mora proizteći polovičnost i nestilnost. Primjera za takav način ima u našem gradu dosta.

Neobilazna je činjenica, koju ne može nikakova samovolja izmieniti, da svaki material uvjetuje oblik. Na pr.: djelo u kamenu mora ostati u bloku, pa kad se dogodi da se taj osnovni diktat kamena ne prizna, dobije se, makar kako velika darovitost to radila, djelo koje je u svojoj biti

pravom skulptorskom izrazu protivno (Bernini: Sv. Tereza). Tako bi se moglo za svaki material navesti primjera kod umjetničkih djela, kako je oblik jednog diela uvjetovan materialom. I čim se takva uvjetovanost ne spozna, ne prizna, djelo gubi i dobiva pečat polovičnosti.

U ovim napomenama preostaje još pitanje, koje je prividno u današnje vrieme toliko zamršeno i zamagljeno, a to je pitanje forme i sadržaja jednog umjetničkog djela. Analizira li se bilo koje umjetničko djela, suvremeno ili nesuvremeno, postupa se većinom u povjestnicama umjetnosti tako, da se razmatra napose sadržina a napose oblik. Na taj se način već u običnom opisu lomi cjelina i dieli se ono, što se razdieliti u stvari ne da. Oblik i sadržina povezani su nerazrješivo, jer umjetnik nije ponajprije iznašao sadržaj, a onda tom sadržaju obukao oblik, ili obratno, iznašao oblik pa potom umetnuo sadržaj.

Iz tog dieljenja, iz tog razbijanja cjeline, koja je uvjetovana nastajanjem, izniklo je i to shvaćanje, da je moguća forma bez sadržaja kao neka čista umjetnost: »abstraktno slikarstvo« i »abstraktno kiparstvo«. Naravno da je takovo shvaćanje vodilo u pustoš »abstraktne spekulacije« i u izrazite neozbiljnosti. (Kandinski, Arhipenko). Suprotno tomu abstraktnom formalizmu stoji stajalište, da je sadržaj jedini od važnosti, bez obzira na formu, što više, da oblik nije potreban, već štetan kao znak nečeg nazadnog, l'artpourlartističkog, davno već preživjelog. Takovo stajalište opet vodi u drugi nesporazum: u simplističko ilustriranje temata bez obzira na formalni kvalitet ili opet u čisti hotimični diletantizam uz velike parole. Jedno i drugo stajalište ne ostvaruje umjetničku realizaciju u punom svom značenju, ne ostvaruje novu prirodu, što je u svojoj biti svaka umjetnost. Do tog se ostvarenja ne dolazi ni kaćiperskom igrom liepih oblika preuzetih iz prirode, niti nekim namjernim geometriziranjem, ni samovoljnim pojednostavnjivanjima, ni izprekretanjem, ni »stiliziranjem« oblika, pa ni točnom robskom imitacijom prirodnih pojava, već to ostvarenje nove prirode nastaje organski, iz sviesti, kao oblikovanje te iste sviesti u konkretni novi oblik.

Sam proces ostvarenja nošen je diktatom darovite volje i diktatom materiala u kojem se ta volja uobličuje uz predpostavku, da ta darovita volja razpolaže dovoljnim métierom u svrhu svladavanja materije.

Kod tog ostvarenja umjetničkog djela već je u samom začetku, u početnoj fazi — zamisli — oblik vezan sa sadržajem, on je jedno, te se ne može kod jednog djela ni oblik ni sadržaj shvaćati kao posebnost, kao posebna stvarnost. Kao neko načelo takva bi dioba razbila organičnost žive jedne cjeline, pomjerila bi razmjere između oblika i sadržaja, kako je to običaj kod mnogih današnjih djela, čas na štetu forme, a čas na uštrb sadržaja.

Naprotiv takvom današnjem stanju mora se iztaknuti, da su sve velike epohe imale u likovnom razvitku tu organsku povezanost i harmonični razmjer između sadržaja i oblika.

Završujući ove uvodne rieči o predavanju iz oblasti umjetničkog stvaranja mora se još napose upozoriti, da mi ne posjedujemo u svrhu upoznavanja i proučavanja poviesti umjetnosti ni najprimitivnijih priručnika, ni najobičnijih povjestnica umjetnosti, koje bi nam približile taj ogromni material u hrvatskom jeziku. Moramo se poslužiti stranim priručnicima i stranim djelima velikih naroda, a sva su ta djela u većini pisana i složena prema potrebama i prema željama tih pojedinih naroda. Svaka od tih povjestnica iztiče svoje, a ponekad i izključuje i nieče sve ono ostalo što je bilo ili jest kod drugih velikih ili malih naroda, ili opet prelazi uzgredice sav taj material. Naravno da u takvim djelima nema često ni spomena o likovnom životu ni velikih njihovih susjeda a kamo li o likovnom životu malih naroda, ma da su i ti narodi imali likovni život, makar i sitan u relaciji spram velikih naroda.

U tim su obćim priručnicima ponajgore prošli bez iznimke svi slavenski narodi, pa tako i mi. Iz toga sliedi da nam ti priručnici i ta djela mogu služiti djelomično, a savršeno tek onda, kad uzmemo o jednoj epohi dvie ili tri takove poviesti od raznih naroda.

Svaka pojedina takova poviest osvietlit će nam drugačije istu epohu, te ćemo na taj način polučiti plastičnu sliku, dosta blizu stvarnom stanju. Takovo kritično postupanje pokazat će nam najjasnije, kako je potrebno izticati ne samo problematiku likovne prošlosti raznih naroda i sva pitanja, koja su s tom problematikom u savezu, nego i onu vezu i odnose, koja su ta pitanja i te činjenice eventualno imale u našoj prošlosti ili imadu još i danas u našem suvremenom likovnom životu. Ujedno je ta sveza i taj odnos spram tih velikih rezultata prošlih epoha poznatih žarišta Europe pokazati automatski i našu likovnu problematiku te po tom našu zavisnost ili nezavisnost.

U izpravnom upoznavanju svih tih činjenica prošlosti i sadašnjosti rješavao bi se zadatak predavanja.

Ovo nekoliko napomena bilo je potrebno izreći kao uvod, da se pokažu oni najosnovniji elementi i principi i način, kojim bi se pristupilo predavanjima iz poviesti umjetnosti.

Sakupljanje meda, prikaz iz špilje La Araña (Španija) prema Obermaieru



I.

PRAPOVIEST LJUDSKOG IZRAZA

Život je poniela kora malene ugasle zviezde kroz svemir tisuće i tisuće sunčanih godina prije nego što je na toj kori rodjeno biće, što će ostvariti izražajni oblik. Prerezi geoložkih naslaga zemaljske kore tumače nam različne vremenske dobe na našem planetu, što se vrtoglavo kreće uokolo sunca, putujući zajedno s njim bezkrajnim svemirom, pokraj dalekih drugih sunaca, zviezda, zviežđa i maglica poznatom stazom neznano odkuda i nepoznato kuda. I ti isti prerezi, kao tajni zapisi, odkrivaju nam na maloj ljusci zemlje prve tragove bića u kojoj će se razviti ljudska sviest. Geolozi naslućuju, da su takova bića postojala već u terciaru, nu nesumnjivi i sigurni nalazi ljudskih ostataka nadjeni su u slojevima diluvialnog doba ili ledenog doba (quarterno doba). Od tih prvih, sasvim početnih, pa do onih tragova, koji su nastali, kad se je već počela sviest dvonožca odredjivati prema svojoj okolini, ogromni su vremenski razmaci. Ti su početci više neko nagovještanje oblika, nego sam oblik. Primitivna je sviest pračovjeka najprije sasvim neizrazito oblikovala svoje osjećanje, ta se naime sviest razvijala postepeno poput sviesti djeteta. Osjetom su se ponajprije zapažali oblici, zatim su se ti oblici tek počimali shvaćati, predstavljati i pridavati im razna značenja. Oni su doživljeni i prema tome likovno oživljeni na sasvim primitivan način.

A kako se odredjivanje te primitivne sviesti pračovjeka vršilo prema okolini kroz dugi vremenski odsjek prema životnoj potrebi, a potreba je tražila u prvom redu, da si taj pračovjek, ta primitivna sviest prije svega stvori alat, oružje

i odjeću, da podigne skloništa protiv nevremena i protiv divljih životinja za sebe i za svoju svojtu, to je primitivni prastanovnik na kori zemaljskoj postao prije obrtnikom i vještakom, nego li je uobće mogao taj isti pračovjek stvarati kakav izražajni oblik, koji bi se mogao shvatiti umjetničkim djelom. Zato je taj početak i ta ostavština dalekih predaka primienjeno umieće, više izraz vještina nego umjetničko djelo. I kao što nastaje kod djeteta, kad šara i kad se igra, djelatnost, koja je u vezi s umjetnošću, tako je to u neku ruku slično kod tih prvih faza likovne djelatnosti ljudi iz pradavnih epoha. Nu ni taj aktivitet nije mogao čitav do nas doprieti, jer je nestao tjelesni ukras, ples i mimika tog primitivca, što sve nalazimo još i danas kod primitivnog ljudstva, koje živi na istom ili gotovo sličnom stupnju kao što je živio i pračovjek. Do nas je doprlo tek ono, što su nam slojevi zemaljske kore sačuvali, a to su predmeti većinom orudje potrebno za život.

Začetci umjetnosti rastu iz različitih osnovica, na dnu čitavog tog kompleksa naći će se nagon za imitacijom. U neku ruku nasljedovati — imitirati ili oponašati znači shvatiti. Znači u sebi ponoviti ili sobom samim oponašati ono, što želimo svojim shvaćanjem podpuno obuhvatiti, te po tom oponašanjem nastojimo ponoviti i prikazati. Taj je nagon u ljudskoj prirodi, te se prema tome vidi, da je već kod tih začetaka umjetnička djelatnost jedna od temeljnih djelatnosti čovjeka, a nije možda obratno, da je ta djelatnost naknadno proizašla iz drugih područja. Na tom prvotnom temelju raste i magija i čitav religiozni kompleks, nastaju na toj osnovi vjerovanja i shvaćanja o svietu, o pojavama izvan nas, o silama izvan i iznad nas i konačno pojam o nadnaravnom. Tako je i shvatljivo, da je već u prapočetcima vezana likovna djelatnost o magijsko i religiozno osjećanje, jer im je izvor isti. Sveti zapisci i starostavne knjige većine kasnijih religija, što su nastale nakon dugih perioda mutnih i maglenih mitosa, tumače, kako je Bog stvorio čovjeka na svoju sliku i priliku, dok poviest umieća dakle i poviest prvih početaka likovne djelatnosti svojim nesumnjivim do-

kumentima sasvim jasno pokazuje, kako se u ljudskoj sviesti polagano i postepeno razvijalo shvaćanje o nadnaravnom, i kako je nastajao u sviesti ljudskoj stovrstni oblik za religiozno osjećanje i poimanje: od onih praiskonskih magijskih znakova, grubih i neskladnih, do likova, skladnih i liepih, koji su izvedeni na sliku i priliku ljudsku. Početni izobličeni idoli, nesumjerni likovi, stravične i nacerene maske i nisu drugo nego stanice na tom dalekom putu.

Početak je tog razvoja u sredini ledenog doba, koje je predhodilo našem današnjem stanju zemaljske kugle. Drži se, da je čitavo to doba trajalo pola milijuna godina. Ne može se točno odrediti kada počinje s t a r i j e k a m e n o d o b a (paleolitsko), kao što je nemoguće vremenski pouzdano označiti kasnije epohe: i to m l a d j e k a m e n o d o b a (neolitsko), b r o n č a n o i ž e l j e z n o d o b a.

Posljednjih se desetljeća utvrdilo na temelju novih odkrića i izkopavanja, da su ti prvotni začetci likovnog života u Europi nastali na zapadu Europe u njezinom južnom dielu, te da se može naslućivati, da je razvitak polazio od zapada na iztok čitavom širinom Sredozemlja, tičući i europski sjever. Prema nalazima keramike nazire se, da su na sjeveru isto postojala kulturna žarišta, što su zračila čitavom srednjom Europom i Balkanom, prolazila Alpe i dosizala do Sicilije. Različna su mišljenja o tome; ima i takvih, koja tumače tim strujanjem i križanjem postanak značajka kasnijih umjetničkih epoha.

Uz mnoge nesigurnosti i prerazna tumačenja o tim pojedinim epohama, može se nesumnjivo uztvrditi — prema dosadašnjem stanju iztraživanja — velika i važna razlika izmedju starijeg i mladjeg kamenog doba. Ta je razlika tolika da se prividja, da je starije kameno doba sasvim posebno i osebujno prema oblikovanju i da nema nikakve sveze, a još manje prielaza prema mladjem kamenom dobu. Dok mladje kameno doba čini s brončanim i željeznim periodom jednu cjelinu, starije se kameno doba od njih sasvim odvaja.

Ono predstavlja gospodarski najnižu stepenicu. Čovjek je u to doba lovac, on ne zna ni za obradbu polja, ni za go-

jenje stoke. Živi u velikim ili malenim skupinama po pećinama, ne razlikuje se mnogo od onih životinja, koje lovi zbog hrane. Ne timari blago, ne sije, ne pozna lončarske proizvode, a još manje zna za kovine. Prema raznim nalazima koji su odkriti u Francuzkoj, dieli se starije kameno doba: na stari Paleolitik s razvojnim epohama: Chelléen, Acheléen, Musterien — i na mladji Paleolitik, s razvojnim epohama: Auriagnacien, Solutreen i Magdalenien. Diele se te dugotrajne epohe, što ih francuzka imena obilježuju, prema najvažnijim nalazima, ponajviše po razvoju kamenog orudja; a taj se je razvitak vršio od oblika grubog kamenog tucala do malih utanjenih oblika prerazličnog orudja, što su slična nožu.

Kako samo ime čitave dobe kaže, orudje je početno sve od kamena, tek se u kasnijim nalazima javljaju životinjske kosti, tako mamutova i sobova pa i slonova kost kao tvorivo za izradbu orudja i oružja. U drugoj se polovici starijeg kamenog doba već javlja novost, a to su štapovi poglavica. Oni su ukrašeni životinjskim likovima, a imade ih i s ukrasom pletera. Istodobno se s tim štapovima izradjuje po stienama pećina i špilja najznačajnija likovna tvorba čitave prapoviesti, a to su gotovo savršeni prikazi životinja. Taj likovni izraz djeluje u to rano doba dalekih epoha kao neka sasvim neshvatljiva činjenica.

Sliedeća je epoha mladjeg kamenog doba posvema drugčija. Dok je živio u starije kameno doba nomad i lovac, to znači pažljivi promatrač pojava oko sebe, — u mladje kameno doba zamienjuje toga nomada i divljaka, ratar i stočar. Sviest, koja je djelovala prije i koja djeluje u tom periodu, sasvim je druga. Promjena je ogromna. Javlja se sad sviest čovjeka, koji stalno boravi na jednom mjestu. Taj sasvim drugčije spoznaje i reagira na svoju okolinu, nego što je prije reagirao prijašnji čovjek. Likovna se djelatnost prema onoj prvotnoj sasvim preobrazuje. Više nema naturalizma, što je značajka promatrača lovca, naprotiv nastaju prievodi, nastaju ujednostavnjenja, radjaju se ukrasi, prema kojima sudimo, da je taj ratar čitavu svoju likovnu djelat-



Stilizirani ljudski likovi (paleolitski crteži iz špilja Santander i La Gravitana, Spanija) prema H. Breuil-u

nost usmjerio prema geometriziranom ornamentu. Likovna tvorba njegova nema više one začudne sličnosti s realnim predmetima, ona se odielila od stvarnosti i čini dojam, da je postala čistim oblikom mašte, te da nisu oblici izraz primljenog osjeta i dojma, već da su oni izraz nutarnjih predočaba. Postoji već i u paleolitiku takvo prevodjenje, prema kojem se likovi životinja ili dielovi životinja kao glave životinja nižu na plošnini u cilju ukrasa, tako, da figuralni prikazi postaju ornament. U tom se prevodjenju pojedini prirodni oblici pojednostavnjuju i shematiziraju. To se shematiziranje vrši ponajviše u neolitiku, na primjer: naturalistička se glava vola ili koze pretvara u ideografski znak. Slična se promjena može utvrditi i kod bilinskih motiva. K tomu treba iztaknuti, da se ta promjena i to prevodjenje dogadja istodobno kad čovjek neolitika već izradjuje glineno posudje. Na tom se posudju javlja značajni jednostavni ukras. Sasvim je razumljivo, da su prvotni oblici tog primitivnog posudja bez ukrasa, izvedeni rukom bez lončarskog koluta. Ukrasi

su u kasnijoj fazi ugrebeni, izcrtkani, urezani ili točkicama izvedeni, a ima ih i iztaknutih, kao što je slučaj ukrasa u Butmiru. Oblici posuda su jednostavni: od oblika dubljih plitica, preko oblika lonaca sa širokim rubom (Vučedol), sve do oblika vrčeva s utanjenim vratom. Ukras se sastoji od točaka, poteza, koluta i vitica, glavna mu je značajka linearno-geometrijski ornament. U tom su ukrasu čitavi nizovi trokuta, romba, koncentričnih pačetvorina i spiralnih zavoja. Toj prvotnoj ukrasnoj djelatnosti treba uzporedno postaviti i pletenje, kao onaj glavni izvor za temeljne elemente samog ukrasa. Prema Semperu upravo iz te mehaničke djelatnosti proiztječu prvotni tipovi i simboli u samom ukrasu prema diktatu materiala.

U neolitu nije više orudje izradjivano iz kamena jedino odbijanjem, nego je ono već u to vrieme nastalo, tako da je kamen poliran. Kad je neolitičar prešao od kamena na metal, nije se to dogodilo odjedanput, već je taj prielaz bio postepen, te nije ni prestala prijašnja djelatnost, jer se nije napustilo kameno orudje, tako da neolitik s brončanim i željeznim dobom čini suvislu cjelinu, koja traje i za vrieme početaka poviestne epohe. Brončano je doba u Sredozemlju mikensko-egejska epoha sa svojom visokom umjetničkom razinom, dok je u ostaloj Europi taj isti period na nižem stupnju i zaostaje za mikensko-kretskim ostvarenjima.

Bakar je bio prvi metal, kojim se čovjek služio podkraj neolitskog doba u svrhu izradbe orudja, oružja i nakita. Čini prielaz od kamenog na brončano doba. U svakom je slučaju bliže to prelazno doba kamenom doba, stoga ga nazivaju bakreno-kamenim (eneolitskim).

Brončano doba nasljedjuje željezno doba, i u toj se epohi miešaju značajke pojedinih epoha. Kako su za to doba najznačajniji predmeti iz velikih grobišta Hallstatta, to se čitava polovina tog perioda prozvala i hallstattskom.

Našlo se je tamo orudje, oružje i nakit u velikom broju iz bronce, gline, željeza, kamena i zlata. Savršenost i jednostavnost oblika, kao i bogati prekrasni ukras pokazuju odlike



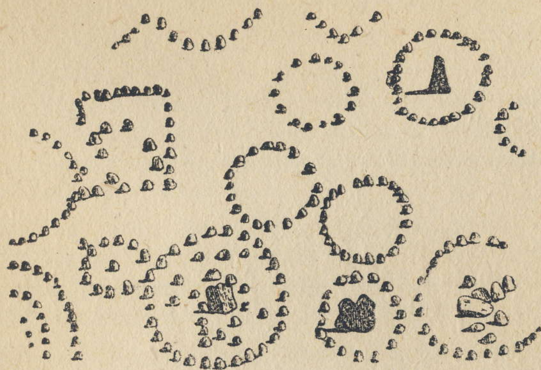
Čakanovani štit iz Hallstattskog doba (željezno doba)

sasvim tehničke. Riedke su figure — ornament je najvažnija likovna vrjednota i sadržajnost tog bogatog nalaza, kao što je to slučaj i u ostalim brojnim nalazima hallstattskog perioda.

Posljednja je faza prapoviesti druga polovica željeznog doba prozvana Latène-periodom, koja siže sve do rodjenja Kristova. Predstavlja kulturnu stepenicu, kojoj je keltski

elemenat podao najglavniju sadržinu. Ona se širi od Zapada čitavom Srednjom Europom, izkopine duž Rajne i Dunava pokazuju tragove te kulture, dopiru u gornju Italiju te prodiru na Balkan (Glasinac). Značajna je ta posljednja faza po svojim tehničkim prinovama (lončarski kolut, peć za keramiku, žrvanj i email). Prema likovnoj djelatnosti je Latènsko-doba nastavak Hallstattske epohe, uz tu razliku, da još više dolazi točan ornament do izraza. Uglavnom ta kulturna djelatnost tvari u neku ruku donju podnicu za kasniju rimsku provincialnu umjetnost. U tu fazu pripadaju vrlo značajni predmeti pronadjeni na našem području. (Prozor, Kompolje). Upravo se ta nalazišta mogu smatrati najvažnijim predhistorijskim nalazištima do sada odkrivenim u užoj Hrvatskoj. Odlikuju se velikom množinom predmeta i riedkom raznolikošću. Prije svega ističu se fibule, izvedene u dvojne kolute spiralnih žica, zatim osebujne su po obliku brončane kape slične ličkim crvenkapama. Sličnost je i u ornamentu, pa i u resama od bronce, koje su sa strane namještene. (Šišić).

Grupa danskih Cromlecha



1. POČETCI GRADJEVNIH OBLIKA

Nomadski lovac u paleolitiku živio je po pećinama i po različitim skrovištima, te si nije gradio stalnih nastanba. Tek u mladje kameno doba, kad je čovjek postao ratar i stočar, gradi svoju nastanbu i stvara primitivni dom, kao trajno skrovište. U to se vrieme stvaraju već i naselja obično u dolinama kraj rieka, potoka i jezera, jer čovjek nije mogao živjeti bez vode. Takve su početne nastanbe bile kolibe, podignute obično povrh izkopanih jama, učvršćene rašljatim koljem, koje je bilo izprepleteno granjem i pleterom i premazano ilovačom. Strah pred neprijateljem i divljim životinjama, bujice ili povodanj sigurno su prisilile neolitskog čovjeka, da te nastanbe gradi na stupovima povrh jezerskih ili riečnih voda. Tako su nastale predpoviestne sojenice, okruglaste ili četverouglaste. Sojenička naselja bila su spojena mostom ili nasipima s blizkim obalama. Početni jednostavni oblici koliba imadu kasnije četverouglate tlocrte na sjeveru, gdje je ognjište radi hladnije klime uključeno u sam dom, a na jugu i na zapadu običniji su tlocrti okrugli ili ovalni. Takvi su i ovalni tlocrti i kod primitivnih nasipa i utvrdjenja čitavih sela. Taj je čitav razvitak dosta raznolik; kasnije, u brončano doba, gradnja doma postaje izrazitija. Na jugozapadu Europe podižu se već pravilni okrugli stanovi sa čvrstim središnjim podpornjem kao stupom. Ima i ovalnih gradnja. Više se takvih okruglih nastanba gradi naokolo jednog dvorišta, te čine jednu cjelinu. Na Kreti su svi gradjevni objekti izključivo pravokutni prostori, koji se nižu uokolo četverouglatog dvorišta.

No mnogo značajniji su početci gradjevinarstva kod prapoviestnih grobova nego kod običnih nastanba.

Početna su grobišta špilje, kasnije se ta grobišta grade. Ona su najprije podzemna. Grobna se jama proširuje u malu grobnu komoru izvedenu kamenim pločama. U toj se komori obično nalaze grubo izvedene urne (oblik nastanba) za pepeo spaljenih mrtvaca, oružje i orudje kao i razne posude za poputbinu pokojnika. Te su komore zasute zemljom tako

da čine humak, nazvali su ih hunskim grobovima, a imade ih s ravnim kamenim pokrovom i s koso prislonjenim pločama, tako da čine kosi krov nad komorom. Često je pred takvom grobnom komorom predprostor s figuralnim i ornamentalnim ukrasom. Pred ulazom takvog grobnog humka obično se diže visoki kamen kao znak, a može se protumačiti kao pojednostavnjenje lika preminulog predka. Nazivaju se m e n h i r i m a . Takvo je kamenje netesano i grubo. Djeluje kao simbol snage; menhiri su podignuti pojedinačno, a ima ih i u čitavim redovima, kao što je to slučaj u Bretagni, gdje su najbrojniji. Zapremaju prostore velikih poljana. Medju tim pradavnim kamenjem ima ogromnih do 21 m visine.

Daljnju vrst tog prapoviestnog titanskog grobnog umieća čine d o l m e n i ili druidno kamenje. To su ogromni kameni, neizradjeni u obliku grubih ploča, što su postavljene na dva ili više uzpravljenih kamena. Iz daljine se čine kao neki divovski kameni stolovi. Jedan od najznačajnijih dolmena je onaj u Lockmariaqueru u Bretagni.

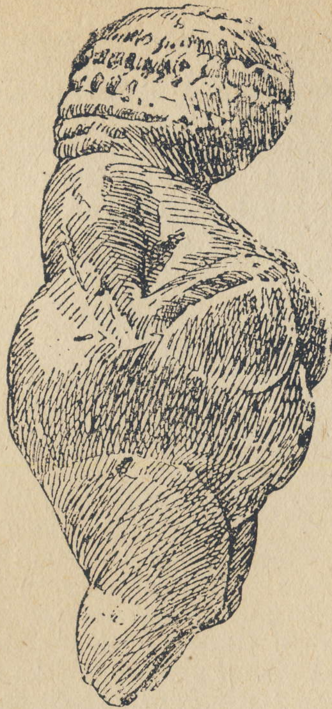
U istu vrstu spadaju i C r o m l e c h i , u stvari je to kombinacija prijašnjih vrsta. Obično je to uzpravljeno kamenje na temelju tlocrta koncentričnih krugova, u Skandinaviji su i eliptički tlocrti obični. Tamo se duž obih strana elipse spajaju ovi naravni stubovi položenim kamenjem kao kakvim gredama.

Upravo je idealan primjer takve rane gradnje s kiklopskim razmjerima čuveni »S t o n e h e n g e« u južnoj Englezkoj kod Salisbury-a. Nekoji su povjestničari držali, da je to titansko kamenje hram suncu, dok ga novi iztraživaoci smatraju grobnim spomenikom (Schuchardt). Sastoji se od 140 kamenih stupova, koji su četverobridno grubo otesani. U svakom je slučaju Stonehenge jedan od najznačajnijih spomenika čitavog predhistorijskog graditeljstva.

2. POČETCI PLASTIKE

Svaka se ljudska sviest mora naravno, pa i ona primitivna, likovno izraziti, izvršivši prevodjenje i abstrahiranje primljenog dojma na temelju osjeta, te mora nuždno prevodeći na taj način primljenu sliku vanjskog svieta izvršiti neki stanoviti napor. Taj je napor abstrahiranja manji, kad se sviest izrazuje likovno plastično, kad ona ostvaruje u materiji trodimenzionalno tielo, a veći je kada ta ista sviest ostvaruje na plošnini oblik ili kao relief ili kao crtež ili sliku. Manji je napor abstrahiranja zbog jednostavnog razloga, što kod plastičkog izraza sudjeluje uz vidno osjećanje i taktilno, te na temelju nagona oponašanja ta zajednica lakše likovno gradi tielo, bez taktilnog osjećanja teže će se proizvesti likovni izraz na jednoj plošnini. Prema tome bi se teorija, da je plastičan izraz prvotan, činila izpravnom. Nu to ne odgovara činjenicama. Zaista i diete lakše modelira nego crta, istina je, da je abstrahiranje ponajmanje kod plastike, ali uza sve to nije plastičan izraz prvotan, jer svi najraniji likovni dokumenti ljudske sviesti — a medju tima u prvom redu likovni izrazi špiljskog čovjeka — govore i očituju jasno, da je grubi i naivni crtež ipak ono prvotno i osnovno, čime se u stvari počinje ljudska sviest likovno izražavati. Od te se osnove upućuje ljudska sviest dalje u sve kompliciranije, teže i napornije abstrakcije. Na tom dalekom i dugom putu, kad se razvojem dostigne u sviesti stepen jačih i snažnijih abstrahiranja, te kad su predočbe ojačale, jedinstvena se staza rašlja u dvoje, jedna kreće prema plastičnom, a druga prema slikarskom i ti se razvoji vrše istodobno, kako to liepo očituje umieće špiljskog čovjeka, jer se u istim fazama nalaze dokumenti plastične i slikarske djelatnosti.

U postojbinama špiljskog čovjeka nadjeni su prvi, sasma početni pokušaji stvaranja plastičnih oblika. To su likovi ponajviše ženskog spola, bilo trodimenzionalni, bilo opet u reliefu. Tipična je jajolika glava, izobličeni su i uvećani oblici u pretjerane i voluminozne, spol je osobito naglašen.



Zenski lik iz vapnenca, nadjen kod Willendorfa (Austrija) prozvan »Venera od Willendorfa« prema Dr O. Hauser-u

Takve su malene figure izradjene u vapnencu, a nadjene u Brassemmpouy-u i Willendorfu (»Venera od Willendorfa«). Glava, grudi, trbuh i kukovi su i suviše iztaknuti, plastičnost je oblikovana samimi oblinama kugle. I kod tih oblih likova ne može se govoriti o naturalističkom shvaćanju, već se više mogu označiti ti plastički početci realističnima, pogotovo kod životinjskih prikaza sobova, jelena i bisona, koji su bili modelirani u glini, kao što su to likovi bizona u špilji Tuc

d' Audoubert-a ili izrezani na kostima, mamuta ili soba. Imade i figura iz slonove kosti kao ženske statuete iz špilje kod Lespugue.

Tih se pokušaja paleolitske plastike našlo duž čitave Europe, sve do ruskih stepa. Najvažniji su nalazi u južnoj Francuzkoj i u Pirenejima, riedki su prikazi mužkih likova u tim nalazima, najznačajnija je medju mužkim plastikama statueta nadjena u okolici Brna.

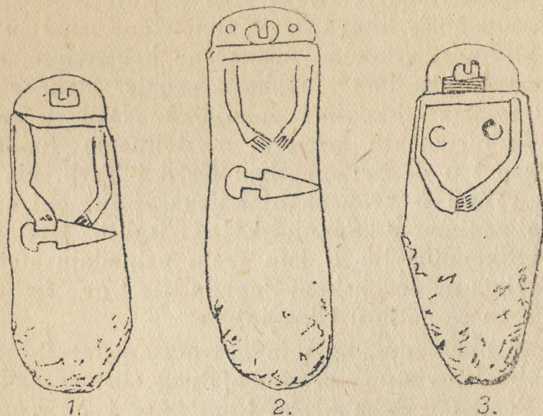
U mladjem paleolitiku zamjećuje se već prielaz od drastičnog oblikovanja i realističkog shvaćanja prema abstraktnom i to kod ukrasa oružja i orudja. Čini se, da su tome dvovrstni razlozi: s jedne strane prevodi se naravni oblik u stilizaciju i shematizaciju zbog skučenih plošnina, koje traže deformaciju prema svom obliku, a s druge strane to pojednostavnjenje i prevodjenje očituje potrebu za simetrijom i ritmom. H. Breuil je jasno pokazao, kako se naturalistička glava četveronožca pretvara u ukrasni znak.

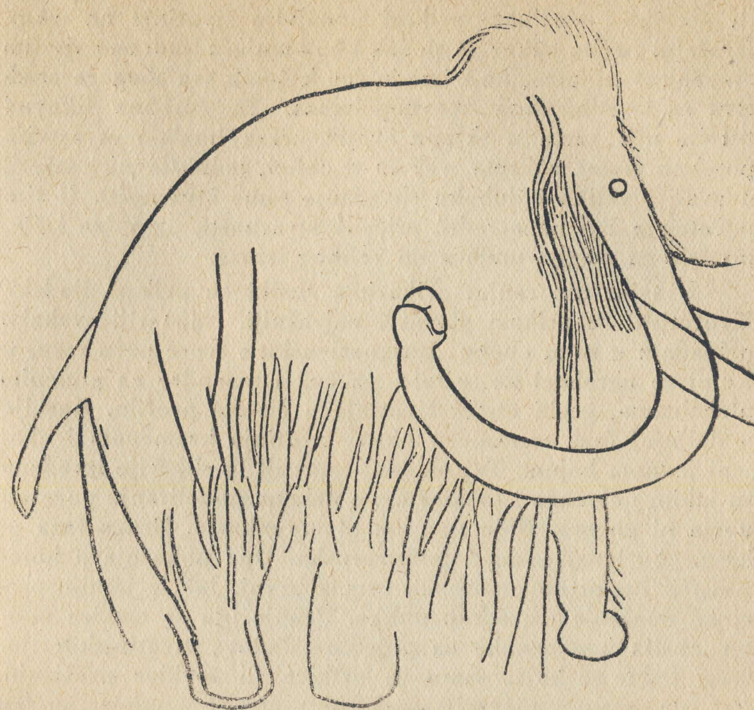
U mladjem kamenom dobu (u neolitiku) slika se podpuno izmienila. Skulptorski se izraz sasvim udaljuje od realističkog prikazivanja. Nastaju reliefi, koji jedino pokazuju shematizirani obris likova. Dvie simetrične rupe su oči, niže urezani klin-nos, grudi su naznačene krugovima, na nekim takvim menhirima ima i znakova oružja. Sigurno se mogu ti reliefi smatrati likovima pokojnika. Našli su se u predprostorima mrtvačkih komora u dolinama Seine, Oise i Marne, kao i u departementima Gard i Tarn. Ma da su ti neolitski reliefi u Francuzkoj najznačajniji, oni se javljaju i na dolmenima u Španjolskoj i Italiji, Bretagni, Njemačkoj i Skandinaviji. U istu vrstu pripadaju stele s ljudskim likovima na europskom Zapadu kao i one figure ležećih žena, koje su se našle u Ukrajini.

S tom plastikom, koja je posvema nenaturalistična počinje epoha istovjetnog ornamentalnog abstraktnog stila od mladjeg kamenog doba preko brončanog i željeznog sve do u poviestne epohe (500. god. prije Krista) na ogromnom područja od Sjevernog do Jadranskog mora, od ušća Rajne do ušća Dunava. Na tom su se području dogadjale velike promjene

što se tiče ljudstva i napredka tehnike, ali se nije to prerazno ljudstvo usmjerilo u likovnom izražavanju prema naturalizmu, ono je ostalo trajno u abstraktnim oblicima. Jedina je promjena zamjetljiva u tome, što se oblici tokom dugih vjekova sve više oplemenjuju; naravno da su i utjecaji vidljivi što dolaze iz juga sa Sredozemlja i prodiru u to veliko područje. U posljednjim epohama Hallstattskoj i Latenskoj ostvaruju se zanimljivi radovi medju mnogim drugima, kao što su čuvena brončana zavjetna kola iz Strettwega u Štajerskoj. Prikazana je božica, koja drži pliticu na kolima, a oko nje su postavljeni mnogo manji likovi konjanika i nagih žena. A taj čitavi predhistorijski likovni izraz u posljednjoj svojoj fazi i nije drugo već poviestna epizoda helenskih utjecaja na barbarski sviet od Indije pa do Atlantskog oceana. (Déchelette).

Menhiri iz ranog brončanog doba iz Fivizzana kod Spezie, prema Hoernesu





Paleolitski prikaz mamuta iz špilje Combarelles, Dordogne (Francuska) prema Revue de l'Ecole d'Anthropologie 1902.

3. POČETCI SLIKARSTVA

Nešto prije 40 godina odkrivene su slikarije špiljskog čovjeka. Na stienama špilja Francuzke i Španjolske uzkrsnuli su likovi iz daleke tame tisućljeća, što ih je na to sakrito kamenje urezala i ugrebla ruka nomada paleolitika. Ti su pradavni spomenici umieća zadivili sve. Po svojoj gotovosti i po svojoj točnosti činili su se neshvatljivima i nevjerojatnima, da ih je čovjek na najnižem stupnju uljudbe uobće mogao ostvariti, jer na tim neravnim špiljskim plošninama bili

su ucrtani i naslikani prikazi ponajviše životinja na takav izražajni način, kakav je riedak i kod umieća ljudi na najvišim stepenima uljudbe, koji imadu još k tome sva moguća sredstva za izvedbu svog likovnog izraza. Ta čarobna likovna tvorba nije samo u sklopu svojih ureza imala onu sasvim posebnu živost pokreta, već su ti oblici, jednostavni i sažeti, odavali i veliko i duboko shvaćanje same stvarnosti. U tim početcima živi neposredni prievod stvarnosti, prirodan i živ, poniela ga magija umieća do velikog izraza.

U svim tim ranim prikazima riedki su prikazi ljudski, životinjski su prikazi glavni i najvažniji. Najstariji svakako pripadaju u ranu epohu Aurignaciensku i tvore prvu fazu, u kojoj su ugrebeni uz spirale, pa čak i meandre na glinenim plošninama, grubi obrisi životinja u čistom profilu. Kasnije u daljnjoj fazi urezani su likovi životinja kremenom i obojeni jednom bojom. Taj obojeni crtež ili te slikarije izvedene su jakim potezima i točkicama, o nekom modeliranju početno nema ni govora. Boje su crne ili crvenkaste. Druga faza je kasna Aurignacienska i Solutreenska. Ona pokazuje u kompoziciji i u crtežu napredak prema prvoj. Još je jasnije precizno opažanje prirodnih oblika. Primjećuju se crtkice unutar obrisa kao oznake za pojedine dielove životinjskih tjelesa. Jedne su boje, samo se crtkice ili točkice proširuju, kao da nastoje ostvariti mekanu i široku modelaciju. Tu se javljaju već i svjetlije i tamnije obojenosti u istoj boji kao sredstvo modelacije.

Treća je faza rana Magdalenienska, u kojoj urezani obrisi postaju upravo savršeni, životinjske se silhuete bojadišu u raznih tonalitetima jedne boje. Prepleće se tehnika urezivanja crta i tehnika slikanja. Četvrta je faza srednja Magdalenienska, u toj se fazi već osjeća nastojanje za nekom stilizacijom i vidi se, kako se pojedinosti iz čitave cjeline podcrtavaju. Slika se već modelacija, dok se u ranijim fazama ostalo sasvim u plošnom načinu. Sad su slikarije i polihromne (višebojne). U toj polihromiji su majstorski upravo izrazi postignuti u pećini od A l t a m i r e (Španjolska). Živi prikazi su osobito vješto izvedeni. Modelacija, obojenost, te



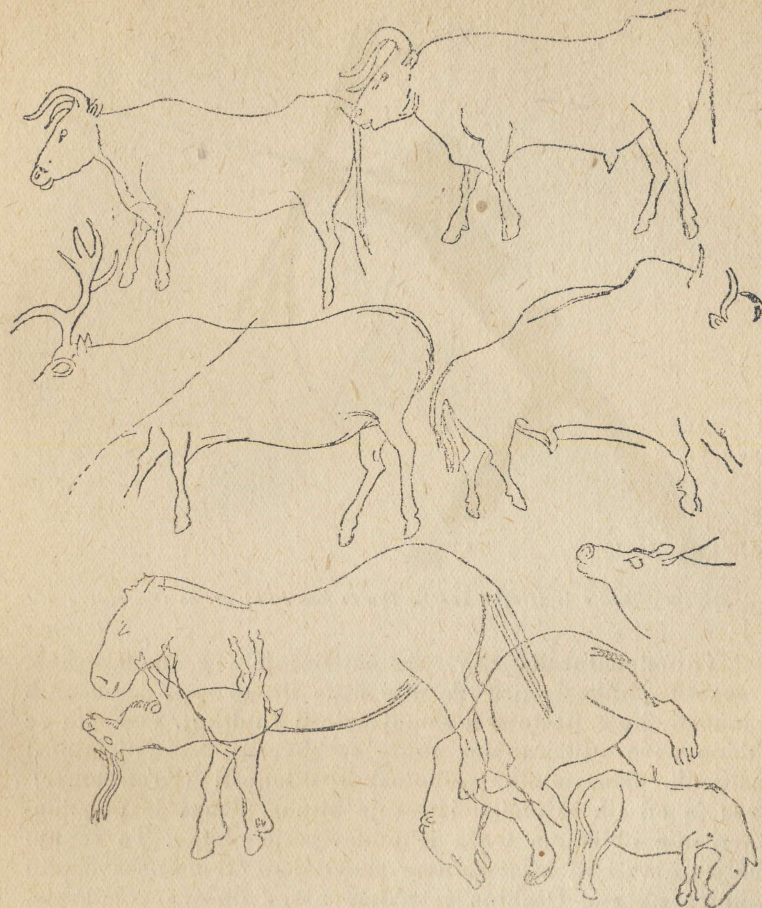
Slikarije na špiljskoj stieni Altamira u sjev. Španiji (Magdalenijska epoha — starije kameno doba)

zahvat poteza izdižu te Altamirske slikarije u prvi red svih špiljskih ostvarenja. Kasnije, u petoj fazi, gubi se umieće, umjesto živih prikaza životinja javljaju se crteži sa raznim znakovima.

Sve ove slikarije izvedene su ili samim prstom ili pomoću nekih kistova od dlaka ili pera. Boje su crna, žuta, crvena i smedja (zemljane boje). One su u prašnom stanju pomiešane s mašću ili s biljnom mlieči, da bi mogle služiti za bojenje. Prije samog slikanja paleolitski je čovjek svoju pećinu premazivao smolom ili masti, da stvori prikladnu podlogu, te da veže i pomoću te podloge svoju boju. Konture su rezane oštrim kremenom. Upotrebljene su i neravnosti na samoj plošnini; tako su u Altamiri pojedine izbočine obojene kao da su to silhuete životinja.

Odkrito umieće špiljskog čovjeka zaprema dva glavna područja prema samom sadržaju slikarija. Prvo je na jugozapadu Francuzke i sjevernom dielu Španjolske. Na tom području našle su se slikarije izključivo životinjskih prikaza. Prikazane su životinje: konji, bizoni, jeleni, košute, sobovi, bikovi, mamuti, veprovi, koze. Zvieri kao što su vuci, lavovi ili medvjedi mnogo su rjedji. Čovjek u tim prikazima uobće ne dolazi. Sasvim je drugi slučaj u drugom području, što se proteže na jugu čitavim iberskim poluotokom. Na tom su području ljudski prikazi gotovo glavna sadržina slikarija. Prikazane su čitave povorke, skupine bilo u borbi (boj strielaca; Morella la Vella), bilo u lovu (lov na jelene; Valletorta). Imade i prikaza iz običnog života i rada špiljskih ljudi. Osobito je dražestan crtež, koji nam živo prikazuje, kako taj paleolitičar sakuplja med (špilja kod La Araňe).

Prielaz iz tog realističkog prikazivanja paleolitika prema stilizaciji i geometrizaciji neolitika je dugotrajan. U tom prielazu ima više etapa, jednu pokazuju crteži na stienama špilja i pećina u Levantu (špilja de las Piletas na Malagi). Daljnju etapu očituju slikarije u crvenoj boji, u glavnom su slikani ljudski likovi u jakim ali nezgrapnim pokretima. Životinje su većinom jeleni i koze, rjedje su prikazivane guske, ždralovi i labudovi, kako nam to svjedoči jedinstven primjer slikarija u špilji (Tajo de Las figuras, Cadiz). U tim gotovo ornamentalnim slikarijama čovječji je lik polunaturalističan, on je shematiziran, doimlje se kao neki znak. Sličnih se slikarija našlo u Andaluziji i u Sierri Moreni. Prema M. Breuil-u na tim se prikazima očituju nesumnjivi utjecaji Afrike i južnog Sredozemlja. Nu nije samo ponio jug europskog kontinenta geometrizirano umieće neolita, već su se i istovjetne crtarije jednakih stilskih odlika našle i na sjeveru, tako da je područje tih shematiziranih znakova i geometrijskog ukrasa vrlo veliko. Obuhvaća Španjolsku, Francuzku, Podunavlje, Irsku, Škotsku i Skandinaviju. Nalazi su i u sjevernoj Rusiji. Kod svih tih crtarija značajna duboko urezana kontura, ljudski lik, u koliko se javlja, on je posvema nenaturalistički prikazan.



Gravirani prikazi životinja (starije kameno doba) u špilji kod Teyjat-a, Dordogne (Francuzka) prema Capitanu, Breuil-u, Peyrony-u i Bourrinetu



Špiljske slikarije iz iztočne Španije (kasni paleolitik) prema Obermaieru

To nenaturalističko shematiziranje i geometriziranje preuzetih oblika iz prirode nije ništa drugo nego izraz onih sklonosti, koje postoje u samoj sviesti ljudskoj. Ono što se obično zove stiliziranjem, može se shvatiti kao djelatnost različnih, samostalnih, psiholožkih sklonosti (Kretschmer). Prva je od tih sklonosti izticanje bitnog, druga je pojednostavnjenje oblika, a treća je ponavljanje oblika. To se ponavljanje vrši ili bilateralnom simetrijom ili umnožavanjem jedinica ukrasa. Osobina je naime našeg duševnog aparata, da prevodi primljene slike iz vanjskog svieta na taj način, da su konačna likovna ostvarenja kompromisni oblici izmedju realnog vanjskog objekta i naših unutrašnjih sasvim duševnih sklonosti. Jednom riečju stilizacija je jednačba izmedju slike stvarnog objekta i naše predočbe o tom stvarnom predmetu.



Špiljske slikarije iz iztočne Španije (kasni paleolitik) prema Obermaieru

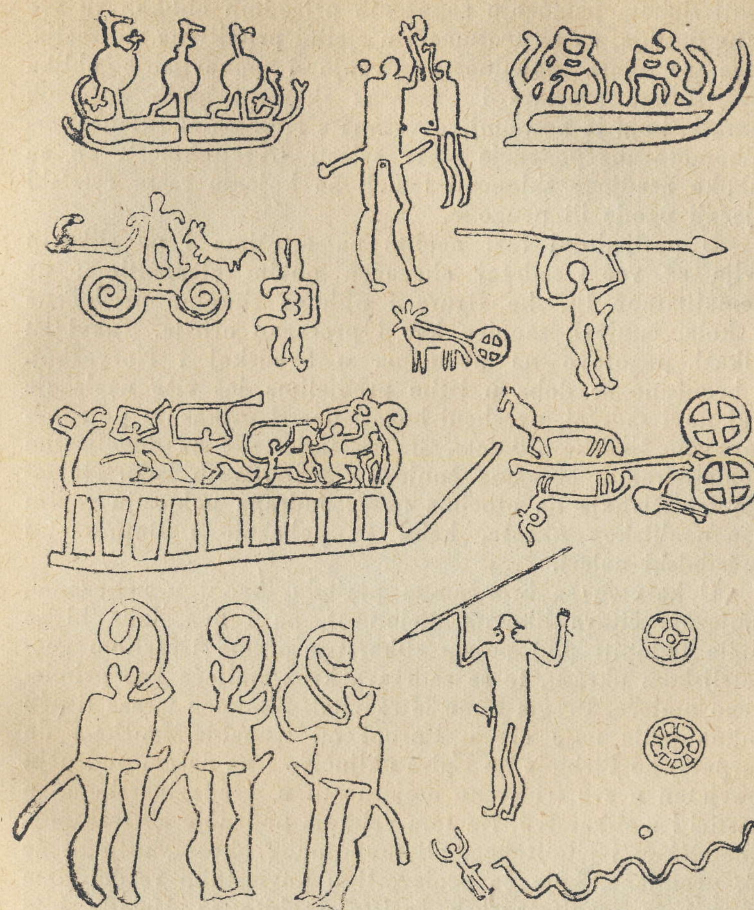
I kod najranijih se već likovnih početaka pračovjeka jasno opaža ona najvažnija sklonost sviesti, da iztakne bitno. Istu se tu sklonost može pratiti kod likovnih izraza primitivnog ljudstva, koje još i danas živi na nizkom stepenu uljudbe. Analognu sklonost vidimo i na čitavom području dječjih crteža. Kod svih tih primjera opažamo istovjetno nastojanje naglasiti i posebno iztaknuti pojedine dielove prikazanog lika ili pojedine značajke oblika kao najvažnije, bilo uvećavanjem pojedinosti, bilo pretjeravanjem u odnosu, bilo karikiranjem samih značajka. Tako su iztaknuti i naglašeni oblici kod plastika špiljskog čovjeka pretjeranim uvećavanjem oblika, tako su isto iztaknute glave na idolima divljaka ogromnim uvećavanjem samih glava; slično je i kod dječjih nacrta, da su uvećavanjem pojedinih dielova lika naglašeni ti dielovi kao najvažniji. To prevodjenje vrši se redovno na

taj način, da je naša duševnost t. j. psihička sadržina naših sviesti podvrgnuta utjecajima afekta i to čas slabijim, čas opet jačim.

»Zbog toga je ono, što mi obično zovemo »bitnim« nešto, što je uviek u bilo kakvom obliku jače prožeto afektom, nego ono što je manje prožeto«. Tako se u primitivnim izrazima vrši prevodjenje i stiliziranje vanjskim grubim označivanjem, dok se u kasnijem razvoju umjetničkih oblika sve više to isto prevođenje i stiliziranje vrši tako, da se prenosi u unutarnji izraz ono što je afektom prožeto kao najvažnije i bitno. Stravom prožet osjećaj divljaka stilizira nacerenu masku primitivnog kulta, dok osjećanje prožeto tim istim afektom ostvaruje na višoj stepenici u Egiptu strogi, veličanstveni i svečani način prievoda. Slično se može utvrditi i kod ranogrčkih izraza arhajskog doba, kao što se to može dobro uočiti pogotovo kod gotskih izraza. Prema tome je izticanje bitnoga, izticanje afektom prožetih osjećaja; ta naglašivanja su nastala u likovnim ostvarenjima kod primitivnih stilizacija grubim vanjskim označivanjima, a kod viših stupnjeva razvoja ona su nastala pojačavanjem samog unutarnjeg izraza.

I druga je važna osebina prevodjenja vidljiva već kod početka likovne djelatnosti pračovjeka, a to je pojednostavnjenje oblika. Očita je sklonost u tim ranim crtežima, osobito onim neolitika, komplicirani oblik životinja i ljudi svesti na jednostavni, geometrizirani oblik. Još više, tim različnim oblicima podati ravne i pravilne obrise, tako da se ti komplicirani prirodni oblici likovno prevedu na temeljne geometrijske oblike: trokuta, kruga, pačetvorine ili da se bar tim osnovnim jednostavnim oblicima približe. (Wundt: Völkerpsychologie III. Umjetnost).

Nesumnjiva je i ta činjenica, da je kod tog ujednostavnjivanja oblika odlučna i tehnika; pletenje ili rezbarenje neposredno traži ujednostavnjenje oblika. Isto tako su razlogom tom ujednostavnjenju slaba vještina i nedovoljna sredstva, a izpuštanje pojedinosti (détaila) mogu se i pri-

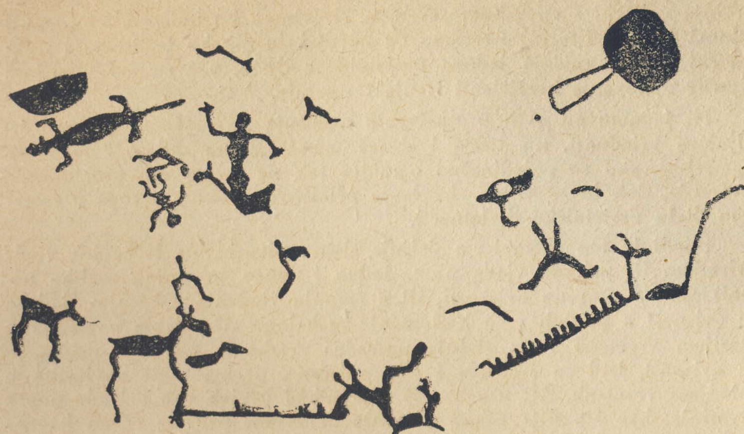


Crteži na pećinama (brončano doba) pronadjeni kod Bohusläna u Švedskoj prema Almgrenu

pisati slabom pamćenju zapaženih prirodnih oblika. Nu sve to ne dostaje, da se protumači u cjelini primitivna stilizacija, stoga se mora pojednostavnjivanje i ponavljanje oblika shvatiti kao prastara i primarna sklonost naših duševnih aparata, koja je nesumnjivo vezana s ritmijskim sklonostima psihomotornog područja naše sviesti (Kretschmer). Te su duboko usadjene sklonosti temelj na kojemu rastu estetski osjećaji ugode ili neugode.

U posljednjoj fazi neolita na crtežima i na slikariji javlja se već i sadržaj obogaćen novim elementima: uz shematizirane ljudske figure i njihove skupine predočena su kola, čunjevi, saonice kao i prerazno oružje. Takvi su prikazi pogotovo na pećinama u Švedskoj i Norvežkoj. U brončano se doba u istim predjelima još više naglašuje ovaj novi sadržaj, ugrebeni bogati nacrti prikazuju pojednostavnjene ljudske silhuete, što su smještene na dugoljastim shematiziranim oblicima čunjeva i primitivnih lađa. Najnovija iztraživanja na otocima našeg Jadrana pokazuju raniju fazu neolitskog ukrasa, kako to pokazuje i Butmirski i Vučedolski nalazi.

U kasnom se brončanom periodu, kao i u željeznom, usmjeruje čitava likovna djelatnost, pa i ona, koja bi se mogla uklopiti pod pojam slikarstva prema izrazitom geometrijskom ukrasu, te se zadržava kroz stoljeća kao primienjeno umieće. Prema tome je razvitak likovnog izraza tisuću godina prije naše ere u Europi od Kanal-la-Manche-a do Karpata, od Pirineja do Epira uključivo i na našem području istovjetan u sve tri grane umjetnosti: u građevinarskom, u plastici i u slikarstvu. Na tom velikom području abstraktnog, simetričkog i ritmičkog, ali monotonog ukrasa, usljedit će tek promjene, koje će proizvesti u poviestnim razdobljima utjecaji iz mediteranskih žarišta osobito iz Helade bilo neposredno bilo posredno.



Neolitske crtarije na pećinama iz okoline Onega jezera prema Burkitt-u

PRILOZI

»Čitava se poviest umjetnosti prikazuje kao trajna borba s materijom; i nije orudje, tehnika u toj borbi ono prvotno, već je naprotiv prvotno misao, što stvara umieće; ta misao nastoji proširiti područja oblikovanja, kao što nastoji i razviti samu vještinu oblikovanja. Kad je takav odnos kroz čitavu poviest umjetnosti, zašto on ne bi vriedio i na početku?«

A. Riegl: Stillfragen

»U predjašnje vrieme, kad se je shvaćalo, da su najstariji ljudski izrazi umjetničkog nagona geometrijkog smjera, bilo je odlučno mehanistično naučanje G. Sempera o porieklu likovnog umieća. Geometrijski su se oblici shvaćali kao praiskonski, kao automatska posljedica primitivnih tehničkih procedura, poglavito pletenja i tkanja. Umjetničko je djelo smatrano po teoriji Sempera kao mehanički produkt sirovine, tehnike, i same uporabne svrhe, a to je shvaćanje odgovaralo i suviše — kako A. Conze primjećuje — suvremenom duhu, koji je bio sav usmjeren razvojnoj spoznaji.

Tom »mehanističkom« (Semperovom) naučanju suprotstavilo se shvaćanje teleologijsko (idealističko) A. Riegla, prema kojem je umjet-

ničko djelo posljedak izrazite i sviestne »umjetničke volje«, koja se probija u borbi s uporabnom svrhom, sirovinom i tehnikom. Ti potonji faktori (prema Rieglu) ne samo da ne djeluju nikako pozitivno i stvaralački kod nastajanja jednog umjetničkog djela, već su što više kod čitavog djelovanja koeficienti trenja i smetnje.

Ni jednom od ovih protuslovnih naučanja ne može se priznati isključiva vriednost, nu jedna i druga teorija dobro dolazi i može se upotrebiti, ako se pojedinačno ograniče tek na jedan dio umjetničkog stvaranja, dok bi se drugo shvaćanje primienilo pokraj prvoga preostalom dielu umjetničke djelatnosti.

Sliedi iz tog proturječja daljnje slično pitanje, da li čovjek vlada prirodom ili priroda vlada njim. Jedno i drugo je slučaj, razlika postoji samo u stupnju ovisnosti, ili u stupnju vladanja. Občenito ljudska je ovisnost o prirodi veća kod manje reakcione sile, dakle poglavito u starijem vremenu i uz slabija pomoćna sredstva; naprotiv manja je ta ovisnost, kad su sredstva i sile pojačane, prema tome navlastito u mladjem vremenu. Ali uza sve to nije nikad čovjek rob prirode poput životinje, kao što nije nikad ni podpuni vladar prirode sličan božanstvu. Tako je isto i u umjetnosti. Kod slabih sredstava, a u nepovoljnim prilikama, to znači osobito na nizkom kulturnom stupnju, čovjek-umjetnik je više vezan, te je prisilno ovisan o tvari, o tehnici i o praktičnoj namjeni. Kod boljih i savršenijih sredstava obično na višem kulturnom stupnju, podredjuje si umjetnik snažnije i bolje vanjske faktore, koji za njega znače istodobno prirodnu okolinu njegovog umjetničkog iživljavanja. Uza sve to nikad se ne može osloboditi posve utjecaja vanjskih činbenika.

Prema onoj idealističnoj ili teleolofijskoj teoriji (Riegel: Die spätrömische Kunstindustrrie) bilo bi umjetničko htienje slobodno i moglo bi kao takvo da se uputi prema ljepoti ili rugobi. S takvim poimanjem ne umije upravo ništa početi čovjek, koji misli prirodno-znanstveno. Svako vrieme kao i svaki narod mora držati liepim ono, što se ostvarilo nuždom.

Kako se to ostvarenje nama — današnjima — pričinja, ne dolazi u obzir; što više moralo bi nam se ne svidjati sve ono, što je staro i tudje do nekog stanovitog stupnja, kad bi to prosudjivali neznanstveno i bez predrasuda. To bi bilo naime svjedočanstvo zdrave pameti i vlastitog samostalnog umjetničkog ukusa. U starim boljim vremenima nije bilo izabiranja ili htienja, nije bilo slobode odlučivanja u umjetničkim stvarima; postojala je samo umjetnička nužda, čiji su prisilni razlozi tražili da ih se poštuje, bez obzira da li ih se je moglo spoznati. Da je tome tako pokazuje se najjasnije u područjima primitivnog predpoviestnog duševnog života, u kojem nisu još vladali zamršeni duševni odnosi, već relativno sasvim jednostavni, i ti su odredjivali pomoću umjetnosti ljudsku izražajnost. Upravo ovdje se može kod tih jedno-

stavnih odnosa najlaganije spoznati ono nesviestno, nagonsko, netraženo i nenamjerno, što ima u sebi svako istinito umjetničko stvaranje poneseno duhom neke narodne cjeline. A ako se pak hoće umjetničku djelatnost tih prastarih vremena jednostavno — možda i previše jednostavno — smatrati posljedicom, sekundarnim znakom primitivnog, to znači više ili manje jednostranog oblika gospodarstva, stvar izlazi konačno na isto, kad se shvate umjetnički oblici kao uzporedna emanacija istog duha, koji je i u ostalim granama života ostvario oblike gospodarstva, obitelji, vjere i ćudoredja. U svim tim granama čovjek čini ipak samo ono, što činiti mora. Spozna li to, tad govori o nuždi i moranju; ako mu to ostaje sakrito, vjeruje da radi prema svojoj slobodnoj volji.

»Naše htienje, kaže Goethe, i nije ništa drugo nego predobjavljivanje onog, što ćemo u svakom slučaju učiniti.«

(M. Hoernes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa.)

M. Hörnes: O Butmirskom nalazu.

»Ostavština neolitskog čovjeka je u Bosni i Hercegovini osobito važna. Ne obazirući se na pojedina nalazišta raznog značaja, u kojima se našlo kameno orudje izmiešano s predmetima od kovina, Bosna imade nekoliko izrazitih neolitskih nalazišta, a medju ovima takvih, koja se ističu svojim neuporedivim bogatstvom: Takvo je nalazište Butmir kod kupališta Ilidža na Sarajevskom polju, blizu izvora Bosne, udaljeno od Sarajeva samo 13 kilometara.

Ovdje jedva zamjetljiva uzvisina tla u ravnini, označuje mjesto crnog kulturnog sloja, koji je u sredini dosta prostrane stare nastanbe po nekoliko metara dubok i koji prema stranama postaje tanji. Početno na prastarom tlu, poslije kako su se sliegali, slojevi trusa, u sve višim vodoravnim naslagama, tu su nekad stajale brojne kolibe raznih tlocrta, koji se mogu prepoznati u udubinama tla. Stiene su tih koliba bile od pletera, učvršćene tankim balvanima, a premazane ilovačom. Krovovi su možda bili od slame. Te je kolibe nastavala mala družba, vjerojatno ilirskog plemena, koja je marljivo izradjivala kameno oružje i orudje. Kulturni je sloj u Butmiru bio pun nebrojenog gotovog izradjenog orudja: sjekira, čekića, strugala, vršaka od strjelica, noževa, pila, svrdla, te ne gotovih istih predmeta, što su bili tek grubo u kamenu početi. Konačno se našlo sirovog tvoriva za to orudje kao i pomagala za izradbu, kao što su kamene ploče za brušenje, kamenje za poliranje i posebni batovi. Tvorivo se sirovo: kremen, jaspis, kvarcit i ostalo uzimalo iz naplave blizke rieke ili iz bližnjeg gorja. Manje se predmete oblikovalo jedino primjerenim uravnavanjem, dok se veće, kao što su sjekire i čekići oblikovalo poliranjem. Onaj alat, koji je dotrajao ili se razbio, popravljao se i brusio ponovno, ili se razbijeni komadi upotrebljavali kao dielovi bata.

Ukratko, bila je tu čitava tvornica, koju bi se moglo označiti kovačnicom, da se tu izradjivalo orudje od kovina. Uza sve traganje, nije bilo u tom sloju nikakvog traga kovina, bilo željeza ili bronce, bilo bakra ili zlata. Vriedi tu ostavštinu marljivih ljudi iz Butmira promotriti i s drugih strana. Ti su ljudi posjedovali i osebujne glinene predmete — ne zna se, da li su ih sami izvodili ili su ih trgovinom zadobili. Ta je njihova glinena roba do nas došla većinom razlupana, a tvori dvie razne skupine: ukrašene glinene posude i malene plastičke figure. Prve pokazuju bogatstvo i raznolikost ornamenata. I drugdje se našlo istih primjera u mladjoj kamenoj dobi. Nu ipak neke iztaknute glinene butmirske posude pokazuju visoku razinu neolitske keramike, što se tiče ljepote spiralnog ukrasa nema im drugdje premca. Na njima su višestruko poredani spiralni motivi, bilo da su udubljeni ili izdignuti, podsjećaju na najbolje dekorativne radove mikenskog kulturnog perioda Grčke.

Taj liepi ukrasni uzorak potječe u južnoj Europi iz Egipta, dok sjevernije zemlje od tih krajeva primaju taj motiv iz grčko-egejskog kruga, pokazujući plodonosnu razmjenu izmedju sjevera i juga na Balkanskom poluotoku.

Jamačno i druga skupina butmirske keramike, a to su glinene figure, duguje toj razmjeni svoj začetak. Još ni jedno nalazište neolita na čitavoj zemlji nije dalo toliko glinenih statueta. Bez iznimke su to ženske figure, bilo nage, bilo u dugačkom ruhu, koje smijemo shvatiti kao likove božanstva ili »idola«.

U cjelini kao i u pojedinostima srodne su likovima mikenskim i egejskim iz gline i iz kamena, makar da nisu kao ni posude obojene.«

Iz djela Bosnien (Österreich-Ungarn)

»U istinu umjetnost je vrlo vjeran izraz duhovnog života. Kao što smo vidjeli, početci su diluvialne umjetnosti podpuno realistični. Odrazuju prirodu, oni su physioplastični. Proglasilo se te slike diluvialnih životinja čudnim i neshvatljivim, stoga što su one prvotna umjetnička djelatnost ljudi, a nenadmašivo su točne i istinite. A tu se ne treba ničemu čuditi. Naprotiv bilo bi čudo, da su drugčije, jer je paleolitski lovac bio naivni realist sve do srži, to je bio čovjek, koji zapaža izvanrednom oštrinom, čovjek, koji je nada sve vješt i koji tu svoju vještinu trajno upotrebljuje. Najdraži su objekti njegovog umieća sasvim razumljivo oblici životinja, što su tom lovcu neprestano u sviesti, te oblike naime on ima točno u svom pamćenju. Kako bi prema tome mogle nastati drugčije slike nego li slike sasvim vjerne prirodnim oblicima.«

Max Verworn.

(Die Entwicklung des menschlichen Geistes).

Rukotvorine čovjeka mladjeg kamenog doba našle su se na mjestima, gdje je danas: Potravlje, Kukljica, Zaton (Šibenik), Grabovac (Imotski), u Neretvanskom kraju, kod Kučišća, kraj Omiša, Vrlika, Solin, Podstrana, Gardun (kod Sinja), Sitno (izpod Mosora), Donji Dolac, Srinjine, na Biokovu (Brela), Rogoznica, Dubci (Zadvarje, Prosjek), Žeževica Donja, Bajagić, Dugopolje, Brist (za Bristskim Stinama), Gizdavac, Unešić (kod Knina), Biolin (kod Knina, špilja), Ostrovica, Djeverske kod Bribira, Vaćane kod Bribira, Piramantovci, Zdrapanj, Varivode kod Skradina, Nin, Ražanac, Zadar, pa na otocima Ugljanu, Kornatu, Šolti, Svetcu, Visu, Hvaru, Braču, Lastovu, pa čak i Palagruži. Medjutim ovi nalazi na obali i otocima gotovo su sve samo slučajni, nadjeni na mjestima, gdje se nisu vršila nikakva sustavna izkapanja, pa nam oni nikako ne mogu dati pravu sliku ljudskih naselja u mladje kameno doba, a još manje omogućiti nam, da ustanovimo, kada su živjeli ljudi, kojima su nadjene rukotvorine pripadale. Mi možemo samo kazati, da su ovi nadjeni ostatci iz mladjeg kamenog doba, dakle iz vremena, koje je na iztočnoj obali Jadrana trajalo izmedju 5000—2000 god. pr. Kr.

Izmedju brojnih neolitskih nalazišta ističu se kod nas Vukovar-Vučedol i Sarvaš u Slavoniji, a napose Butmir kraj Sarajeva. U Butmiru se, krajem III. tisućljeća pr. Kr., razvila liepa neolitska kultura, koja ide u red spiralnokeramičkih, ali se nije uzpela do visine kulture obojene keramike.

Na Visu i Svetcu mogao sam samo utvrditi, da su oba ova otoka bila u neolitu naseljena. Rezultati mojih izkapanja na Hvaru bili su daleko veći.

Hvar sa svojim mnogobrojnim uvalama, pitomim dolinama i strmim hridinama, još i danas dosta šumovit, bio je u neolitu sav pun šuma. Zbog toga bilo je na Hvaru naselja, bez sumnje, još davno prije od vremena, kad se neolit u srednjoj Europi javlja, pa je, kroz stoljeća i tisućljeća, čovjek izkrčio mnogu guštaru, i obradjivao zemlju, sijući na njoj i sadeći, odnosno stvarao pašnjake za svoju stoku.

Od jednog do drugog rta Hvara, od zapada do iztoka, našlo se ne samo tragova neolitske kulture, nego i mnogo ostataka neolitskih naselja. Tragovi tih ostataka na otvorenom gotovo su svi nestali, ali su ih zadržale špilje i pećine, koje su služile možda neko vrieme za skloništa, neko i za stanovanje, a neke su od njih bile posvećene kultu. Od svih ovih svakako je najljepša i najveća Grabčeva špilja, koja je i davala najveće mogućnosti iztraživanja.

Grabčeva špilja (Gróčeva spila) nalazi se na južnom obronku gorskog bila.

Godine 1936. započeo sam u ovoj špilji sustavnim izkapanjem, a nastavio god. 1937. do 1940. Rezultati ovih izkapanja bili su iznad svakog očekivanja. Ustanovljeno je, da je u 3. tisućljeću pr. Kr., dakle izmedju 3000 i 2000 pr. Kr., cvala na Hvaru visoka kultura mladjeg kamenog doba daleko naprednija od svih dosad poznatih u Europi.

Izpod kamene stalagmitske kose redaju se u Grabčevoj špilji slojevi s ostatcima čovječjeg života, sižući u nekim dielovima špilje do 3,50 m do tvrde litice. Slojevi s ostatcima visoke neolitske kulture su najdonji, a povrh njih se nasložili u debljini od 1,80 do 2,40 m mnogi drugi slojevi, koji isto tako pripadaju neolitu, bolje eneolitu, ali ostatci čovjeka, nadjeni u njima ne pripadaju više onoj najdonjoj visokoj kulturi, nego jednoj vrlo primitivnoj. Ovi najdonji kulturni slojevi debeli od 20 do 80 cm, sasvim su izpremiešani i sastoje se od okruglog i jednostavnog kamenja, zemlje, negdje pepela i ostataka ognjišta, kosti domaćih i divljih sisavaca, kremene strjelice i noževi, kameni batovi i sjekire, kamene strugalice, nakiti iz diabaza i kvarcita, naoštrene i izgladčane kosti uz mnogobrojne fragmente svakovrstnih posuda. Kovini nije se u ovom sloju našao nikakav trag. Jedini komad iz kovine našao se 30 cm povrh ovog velikog kulturnog sloja, a 1,80 m izpod špiljske površine. Bila je to jedna bakrena narukvica.

Broj vaza i drugih glinenih posuda, kojih sam fragmente našao, iznosi nekoliko stotina. Mnogobrojni fragmenti keramike s vrbčastim ornamentom, koji je gotovo kod svake posude drugčiji, i gotovo uviek sam za sebe, ne vežući se ni s jednim drugim nalazištem u Europi, ističu se svojim nakitom, iz točaka, trokuta, četverokuta, romba, kružnica, polukružnica, elipsa, spirala, valovitih pruga, zavjesa i t. d. Najvažniji je onaj momenat, koji prikazuje ladju s jedrima. To je najstarija slika ladje, koja je uobće u Europi nadjena, i istodobno utvrdjuje razvijenu plovitbu na Jadranu izmedju 3000 i 2000 god. pr. Kr.

Ali ono što je izdvojilo Grabčevu špilju iznad svih naših nalazišta, to je obojena neolitska keramika visoke kvalitete, bilo bez nakita, bilo s raznim meandrima, spiralama, kvadratima, polukružnicama, paralelnim kutovima, kukama, zavjesama i drugim ornamentima. Dio ove obojene keramike je vrlo finog sastava.

Uzporedimo li ovu hvarsku kulturu s ostalima neolitske Europe, ustanovljujemo ne samo, da su postojale veze izmedju naše obale i mnogih strana Europe, nego je, sudeći po čistoći ove kulture, obojena keramika krenula sa sunčanih obala Sredozemnoga Mora prema sjeveroiztoku, a ne obratno.

Dr. G. Novak.

Iz predavanja o neolitskim nalazištima na Jadranu održanih u Zagrebu i Bruxellesu.

LITERATURA:

H. Breuil: Les origines de l'art décoratif, 1926.
H. Breuil: Les origines de l'art. (Journal de psychologie), 1925.
M. C. Burkitt: Prehistory, A study of early cultures in Europe and the Mediterranean basin. Cambridge, 1925.
J. Dechelette: Manual d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine, Paris, 1908.
Hoernes-Menghin: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, — Wien 1925.
Kühn: Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Berlin, 1929.
Dr. E. Kretschmer: Medizinische Psychologie. Leipzig, 1939.
R. Lantier: Les Arts primitifs de l'Europe barbare. Paris, 1932.
G. Luquet: L'art et la religion des hommes fossiles. Paris, 1925.
Dr. G. Novak: Hvar. 1924.
H. Obermaier: El Hombre fosil, Madrid, 1925.
A. Riegl: Stilfragen. Berlin, 1893.
Rostovtzeff: L'âge du cuivre. (Revue archéologique) Paris, 1920.
G. Semper: Der Stil. München, 1878.
E. von Sydow: Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Propyläen, Berlin, 1923.
F. Šišić: Poviest Hrvata. — Zagreb, 1925.
Ć. Truhelka: Osvrt na predhistorički rad u Bosni (Starinar). — Beograd, 1923.
Ć. Truhelka: Vodja kroz predhistoričku zbirku zemaljskog muzeja u Sarajevu. (Glasnik XXVI.).
M. Verworn: Ideoplastische Kunst. Jena, 1914.
M. Verworn: Die Entwicklung des menschlichen Geistes. Jena, 1920.
K. Woermann: Geschichte der Kunst, I. Leipzig, 1925.

II.

UMJETNOST PREDNJE AZIJE I IZTOČNOG SREDOZEMLJA

(SUMERIJSKA, ELAMSKA, BABILONSKA I ASIRSKA UMJETNOST)

Iz tamne davnine predpoviestnog doba naziru se znakovi likovnog života, koji znače prielaz u poviestno doba. Isti omogućuju spoznati početke triju velikih kompleksa ljudske civilizacije, što su se tri tisuće godina prije naše ere razvijale u iztočnom bazenu Sredozemlja.

Prvi je krug civilizacije prednje Azije sa jezgrom na obalama Tigrisa i Eufrata, drugi je egipatski, koji je ograničen na muljevite i plodne nanose Nila, i konačno treći, čija je jezgra otočna, na Kreti, posred otoka i obala Egejskog mora.

Gotovo se istovremeno razvijaju sve te rane poviestne epohe. Kod sve tri postoje još raniji spomenici predpoviestnog doba, tako da prvi poznati i datirani spomenici logično rastu iz predpoviestnog. Nema sumnje, da je razvitak civilizacija bio na tom malom dielu globusa lakši i brži nego li se to moglo na drugim djelovima zemaljske kore događati, zbog povoljnjih klimatskih uvjeta. Drugi dielovi globusa žive još i dalje predpoviestnim životom, kad već postoji hiljadugodišnja likovna izražajnost prednje Azije, Egipta i Egejskog sklopa. Važno je naime po razvitak, da li geografski smještaj omogućuje različna zračenja prema tomu različna križanja pojedinih kulturnih utjecaja. Tako geografski smještaj Egipta, koji je gotovo sa svih strana ograničen pustinjom, uvjetuje sasvim naročiti razvoj, koji je u sebi zatvoren, te ne može lagano primiti bilo kakove strane utjecaje. To je i razlog zašto egipatska likovna izražajnost nosi stalne i nepromjenljive likovne značajke vjekovima.

Podneblje i povoljni uvjeti tla i geografski smještaj odlučno djeluju na likovni razvoj. Na takovim se mjestima



Zemlje na Euphratu i Tigrisu, prema Luckenbachu

razvijaju kroz vjekove redom različiti veliki likovni izrazi, dok su opet druge zemlje i druge geografske zone kroz isto to vrieme ili sasvim jalove ili je njihov likovni izraz daleko izpod razine onih izraza, gdje je povoljno podneblje i sretan geografijski smještaj. Takvi su povoljni uvjeti vjekovima pogodovali razvitku likovnog izraza u prednjem azijskom prostoru. U prostoru između Sredozemnog mora i Perzijskog zaljeva razvijaju se od najranijih poviestnih perioda redom pojedini likovni izrazi. Čitavo je to tlo još i danas puno neiztraženih kulturnih slojeva i nakon svih nedavnih arheoložkih odkrića, koja su omogućila da se upoznaju spomenici, što su nastali prije najstarijih do sada poznatih spomenika u Egiptu. Na tom su se terenu taložile bezbrojne civilizacije, počam od predpoviestnih sve do onih, koje nose značajke posebnog i naročitog graditeljstva.

Značajke se tog graditeljstva dadu svesti na dva glavna tipa. Prvi je tip građen pleterom od trske, na drvenim stupovima sa ravnim pokrovom. Pleter je prevučen zemljom u kojoj ima bituma ili je opet, a to je češće, pokriven smjesom ilovače i balege. Građevine ravnih krovišta imadu jednostavne, dosta pravilno prizmatičke ili kubičke oblike, čiji su tlocrti prema namjeni niz međusobno povezanih prostora sa glavnom prostorijom (prednjoazijska palača). Pokrov ili ravni krov počiva na drvenim balvanima, a načinjen je na isti način kao i pregrade.

Drugi tip je gradnje opet od pletera, samo taj je pleter sveden na lukove ili čitave kupole ili se opet u tom materialu preuzelo oblik različitih šatora. Ta dva glavna tipa mogu se još danas naći kod gradnja primitivnih nastanba divljaka Afrike i Polinezije. Na starim su *cilindričnim opekama sumerijskim* prikazi obih tih tipova u reliefu. Prikazi vjerno opisuju oblik, i način gradnje (konstrukcije).

Daljnji razvitak vodi do gradnje u sirovoj cigli. Nepečenim zemljanim ciglama, što su posušene na suncu, grade se profane i kultne zgrade. Valja iztaknuti, da su u tom likovnom kompleksu najvažnije palače vladara kao i utvrde gradova velikih razmjera.

Daljnja stepenica razvoja je pečena cigla, koja je mnogo odpornija od sušene. Uz pečenu ciglu upotrebljuju se i sušena i stari pleter sa zemljanim namazom i drvena građa. Pa kako se svi ti razni materiali izmjenično nalaze kod građevina, to oni već sami po sebi daju zgradama naročiti dekorativni značaj. Zbog trajnosti je taj način gradnje materialom u gotovom građevnom obliku premazivan vapnom, a u plošnine zida umetali su se *reliefi* iz pečene zemlje. Ti su bili naravni, (bez boje) ili u većini slučajeva obojeni šarenom caklinom.

Zgrade ogromnih dimenzija dizale su se na zajedničkom podnožju kao na kakvoj terasi. Bila su ta podignuta podnožja ograđena, na njih su vodile strme stube. Tlocrti su pačetvorine. Krov je ravan poput terasa a izveden od zemljanih sastojina, koje su se postavljale na balvane paomінog drveća. Nikad se ne pojavljuje ni kosi ni sedlasti krov.

Primitivno se oblikuju poluplosnate kupole. Kamen se upotrebljuje u najmanjim količinama, jedino za dovratnike, a ponekad i za pokrov terasa, kao i za opločenja podnožja zgrada. Stupovi su riedki. Javljaju se ponajviše u obliku polustupova, ili su opet od drva sa kamenom bazom: oni podržavaju lagane strehe ponad ulaza, tanki su i sasvim vitki, a ukrašeni bojama.

Sve te navedene značajke pokazuju hram *Tell el' Obeid u blizini Ura.* Podignut je prije tri tisuće godina prije Krista na visokoj terasi od sušene cigle. Glavni su zidovi sagrađeni od raznih slojeva: prvi je sloj kamen, zatim dolaze slojevi pečene cigle. Samo je zide podieljeno na jednake plošnine vertikalnim, uzkim, pravilnim zidnim izbočinama, tako da nastaje u zidu pravilni red nekih čvršćih konstruktivnih dielova. To je izrazita karakteristika sumerijskog načina, koji će kasnije i Babilon zadržati. Na uzvisinu podnožja dolazi se kamenim stepenicama pred ulaz, koji nosi ogromne reliefe krilatih lavova, simetrično na jednom i drugom dovratniku. Ponad dveri drže strehu tanki stupovi. Fasada je ukrašena reliefima, koji teku kao pruge duž čitavog zida. Reliefi prikazuju životinje i njihovi se likovi ponavljaju. Već sam raznobojni material podaje veliku dekorativnost tim zgradama.

Najveći dio sumerijskih zgrada je srušen i samo je moguće prema nalazima utvrditi tlocrte ogromnih razmjera Jedino je bolje sačuvana visoka kula na katove — *Zigourat* — sagrađena u blizini hrama u Uru. Od Zigourata ostao je kat koji je povišen za dvadeset metara, na ovomu je bio podignut isto toliko visok drugi kat, samo je taj po svom tlocrtu manji, tako da se čitava zgrada smanjuje prema visini. Ulazi se na te katove trima širokim stepeništima. Gornja terasa nosi svetište. Konstrukcija mu je jednaka kao što i kod hrama Tell el' Obeid.

Ta se sumerijska graditeljska tradicija zadržala kroz čitav babilonski period. Isti su kolosalni razmjeri u Babilonu i isti je način izmjenične gradnje sušenom i pečenom ciglom. Silhuete zgrada su ostale jednake. Ukras je zadržao

oblik friza, samo je obradba cigle usavršena. Tako na *Ištartinim vratima u Babilonu* svete su životinje modelirane reljefno u samim ciglama, a pojedini obojeni ukras u samim babilonskim palačama nije ništa drugo, nego uključene, izmodelirane i caklinom obojene cigle, koje tvore ogromne reliefne prikaze.

Utvrde gradske kod Sumerijaca služe kao uzor svim kasnijim utvrđivanjima sve do doba, dok se nije pronašlo oružje, koje je djelovalo na udaljenost. U Sumeriji, u Babiloniji i kasnije u Asiriji ta su utvrđenja bila osnivana na četverouglastoj osnovi, s ugaonim kulama: kod Hitita su takova utvrđenja poprimila kružni oblik a vrata nisu bila toliko masivna. A često je hititska gradnja umjesto sušene cigle uzimala kamen, u koji su bili reliefno uklesani pojedini prikazi. Taj je način kasnije poprimljen od Asiraca.

Takova sumerijska i elamska arhitektura tražila je naročiti razvoj skulpture. Početno nije to kiparstvo znalo uobće za punu skulpturu, u većini se slučajeva čitav kiparski razvoj kretao u reliefnim ostvarivanjima. Značajno je, da kod tog kiparstva nema redovno likova božanstva, kako je to slučaj u drugim izrazima, gdje su likovi božanstva početni prvi i jedini. Naprotiv, u Sumeriji i u Elamu prvi i početni su likovi vladara, kraljeva, knezova i pojedinih dostojanstvenika. Prema tome taj skulptorski izraz tendira nekom abstraktnom religioznom simbolu. Plastička ostvarenja rastu sa osnove naturalizma. Naravno one najstarije bile su ukočene i nespretne. Kod svih tih skulptorskih izraza nema u modelaciji nikakovih individualnih crta, svi su likovi jednakih lica, posvuda je jedan te isti tip, izuzetak čine statue *Goudea* vladara od Lagasha.

Kod riedkih se statua stojeća figura dieli od podnožja na kojem stoji, iza naznačenih nogu ostavlja kipar čitav blok. Najviše ga zanima lice, a ono drugo u figuri tek je naznačeno. Glave su ogromne, dok su često ruke i noge sasvim točno modelirane. Spram takvog grubog i jednostavnog sumerijskog načina, način je asirski više naklonjen ukrasu. Tako su ukrasno shvaćeni prikazi iz života vladara,



Asirski vladar u ornatu

što se nižu obično u nekoliko nizova ucrtanih sasvim primitivno. Lik je vladara obično uvećan. Tako je to na *Steli Naram — Sina*, koja prikazuje pobjedu vladara u gorovitom predjelu na čelu svojih podanika, koji se penju u rukama noseći oružje i koji okreću svi glave spram velikog vladara, što gazi pobieđenog neprijatelja. Vladareva sulica pogađa daljnje protivnike. Jedni od tih uzmiču i mole milost pobjeditelja. Nad vrhom brda blistaju zviezde.

Čitav taj znameniti reliefni prikaz ima svoju draž živih i pokretnih prikaza. Kasnije, registar pokreta i motiva postaje bogatiji, ali se ne napušta prijašnja ukočenost hieratičnih postava, kako je to vidljivo na *Steli Hamurabija*, kralja babilonskog, koji je još prikazan sasvim na sumerijski tradicionalan način.

Svakako je na prednjeazijskom terenu u to rano doba odlučan *sumerijski* način. On daje podlogu i čini jedan od doljnjih slojeva, na njega se taloži prinos *babilonski* sa svojim odvojcima. Jedan je od tih *Hititski*, koji je ostvario snažne spomenike. Medju njima je najljepši relief, koji tvori ukras vrata grada *Hatouse*, a prikazuje vladarski lik u tipičnom profilnom stojećem stavu podignute lieve ruke i zakoračene lieve noge, na glavi mu karakteristična konična kapa. Taj se veliki relief nalazi danas kraj *Boghazköia*. Slični postav nosi i stela hititska iz Tell-Ahmara na Eufratu. Prikazuje boga *Tesouba* kao ratnika.

Istovremeno se posljednji izdanci hititske umjetnosti suprotstavljaju asirskom utjecaju. Baštinu njihovu preuzimlju narodi i plemena Anatolije, te preko njih dolaze iztočni motivi na zapad.

Sam je asirski način složen, on je početno sumerijski, kasnije babilonski, zatim su odlučni sjeverno-mezopotamski utjecaji. Kad se Asirija osili i postaje nezavisna, *stvara posebnu umjetnost, koja nije ništa drugo do li nastavak babilonske* umjetnosti vremena Kasita. (Babilonija je podpala pod vlast kasitskih vladara, koji su sa sjevera kao gorštački vladari ušli u Babilon).

Asirsku umjetnost znademo najbolje u njezinom punom zamahu IX. do VII. vieka kad asirski vladari podižu u svoju slavu značajne spomenike i palače. Na stienama tih palača postavljaju se veliki reliefi i slikarije, u njima se opisuje život asirskih vladara, kakav je bio na dvoru, na bojnom polju ili u lovu.

Od svih tih asirskih palača najpoznatija je ona u Sargonu. Reliefe što su pokrivali plošninu od 6.000 m² izrađivalo se preko deset godina. Material je tih reliefa mekan

laporasti kamen, koji se dade lako rezati. Na toj ogromnoj poviestnoj ilustraciji prikazi su ljudskog lika konvencionalni i shematski. Naprotiv su prikazi životinja nadasve živi, oni su izvođeni na temelju izravnog promatranja. Po tim životinjskim reliefima asirska se umjetnost u toj grani sasvim naročito izdiže nad drugim umjetničkim izrazima. Klasični su primjeri »*ranjenog lava i lavice*« iz vremena Assurbanipala, koji su samo jedan malen dio ukrasa dvorane lavova. Oko čitave je dvorane tekao niz reliefa životinjskih prikaza. Naročita jasnoća i sažetost, velike, jednostavne linije pune života i pune unutarnje snage, te konačno monumentalnost, sve je to karakteristika tih savršenih plastičnih ostvarenja, koja spadaju u najrjeđa u čitavoj poviesti umjetnosti.

Kad ta ista umjetnost prikazuje zajedno životinje i ljude, borbu ili pojedine scene u kojima su prikazani mnogi likovi tad ne postoji više ona jasnoća i jednostavnost. Detalji se spliću, glavna se scena ne izdiže iz niza detalja te nastaju čvorasti i konfuzni prikazi, koji su više arabeska nego plastični prikaz. Takav je relief »*Smrt Teoumana*« *iz Assurbanipalove palače*.

Razpored je tih reliefa arhajski: poredani su nizovi jedan ponad drugoga. Likovi su profilni, a ponavljaju pokrete i istovjetne oblike: takvo im je ruho, navorano i nabrano, bogato ukrašene haljine i svečanostni suncobrani, vladarska kola i jedna te ista lica svih likova. *(Vidi relief Assurbanipal na kolima, Louvre).*

Nu ne može se zaniekati, da svi ti nizovi hieratičnih likova imadu nešto veličajno u odmjerenom i stalnom ritmu njihovih uzporednih pokreta. Često su tonirani bojama, te su obično samo četiri: biela, crna, crvena i modra, a kod pečenih cigla crvena se boja zamjenjuje žutom i zelenom.

Taj način obojivanja daje toj izražajnosti karakter velike dekorativnosti.

Kraj ovih velikih realizacija ima asirska umjetnost i čitav kompleks likovne izražajnosti manjeg obujma. To su većinom tvorevine u metalu, bjelokosti i bronci, a naravno da i keramika pokazuje sve te prije navedene značajke u

malom, što u velikom nose arhitektonski i skulptorski izrazi.

Slikarstvo te prednje Azije, u koliko je do nas došlo sve je izključivo ukrasnog karaktera, te je sasvim podređeno arhitekturi. U tim se dekoracijama javljaju trajno jedne te iste boje: crno, bielo, crveno i modro.

Ima ostataka freska. Od tih su najznačajnije u palači Tell-Ahmar na Eufratu sa sličnim motivima koji su i na vladarskim asirskim reliefima.

Bilo je i neke vrste mozaika prije 3.000 godina u Uru. Na drvenoj ploči bile su izrezane ljušture u silhuete ljudi i životinjama, zatim oblivene bitumom, a okružene dielovima lapisa. I tu su opet te četiri glavne boje: crno, bielo, crveno i modro.

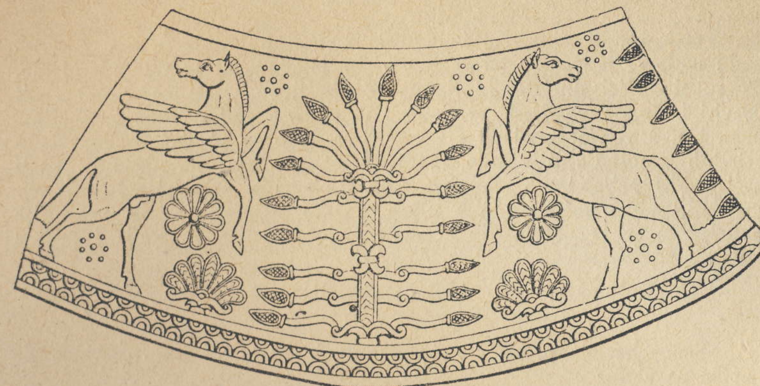
Još se mora izričito iztaći prednjeazijska gliptika. Ona je bila i kod Sumerijaca, i kod Elamita, i u Asiriji i u Siriji. Naravno, svagdje uz posebne svoje variante. Ponajprije se urezani relief utiskivao, a kasnije se upotrebljavao cilindar u kojem su bile urezane pojedine reze, znakovi i likovi. Na taj su se način mogli ponavljati, u bezbroj keramičkih pločica, jedni te isti reliefni prikazi i znakovi. Identični su motivi onima iz reliefa.

PRILOZI

O kraljevskoj palači u Ekbatani

»Na daleko nadmašuje bogatstvo i razkoš tih zgrada sve ono, što se može vidjeti u drugim gradovima. Utvrdjena kraljevska priestolnica nalazi se u gorovitom predjelu na padini briega Oronta; ona je bez obranbenih zidina, ali tako gradjena, da je osobito čvrsta. Pod njom je sama kraljevska palača... duga sedam stadija (stadij = 600 stopa), savršenim načinom gradnje odaje moć i mudrost onih, koji su je gradili. Ma da je u njoj čitava drvena gradnja od cedrovine i čempresa, nije ostala ta drvenarija prazna i gola ni u jednom svom dielu, naprotiv su grede, oplata i stupovi u triemovima prekriti zlatnim i srebrnim pločama. Sve su cigle bile posrebrene. — A u hramu na istom mjestu bili su stupovi obloženi zlatom, a crepovi krovišta srebrom, što više bilo je cigla od srebra i zlata, vriednih 4.000 talenata.

Polybije: Poviest.
(Grčki povjestničar iz drugog vieka prije Krista).



Asirski krilati konji sa svetim drvetom

O kraljevskoj palači u Babilonu

»...unutrašnje zidje, što je krugom obkoljavalo kraljevsku palaču u Babilonu, bilo je ukrašeno šarenim likovima najraznolikijih životinja, ti su likovi bili izvedeni u mekanoj glini, zatim pečeni; bojom i vještim crtežem bili su blizki prirodi. Unutar drugog okolnog zida bio je sagradjen treći peribolos (ograda), koji je štitio stvarno Akropolu (središte palače).

Na kulama i zidovima te treće zgrade bila su umjetno izvedena mnoga zvjerad u boji i obliku. Sve su te izvedbe prikazivale u cjelini lov na one životinje, koje su se dobrim dielom još održale. Izvedeni su bili likovi veći od četiri lakta. Na tom se prikazu vidi Semiramida, kako jašući na konju ubija panteru. Do nje njen suprug Ninus probada kopljem lava.

Iz Diodorovih spisa.
(Diodor Sicilski, grčki povjestnik iz vremena Augusta).

»Pregledamo li cielu takvu asirsku palaču, možemo si živo predočiti sav taj sjaj bujnih polja, mnogovrstnih tih kamenih sagova, fantastičnih zvieri, ogromnih dvorova, i sjajnih odozgo razsvietljenih presvodjenih prostorija. Iz vana mnogovrstne boje, ogromne zidine, bogatstvo, veličanstvo, ista težnja graditelja i u Egiptu. Lošiji material ne dopušta asirskim graditeljem, da izmisle onakve liepe stupove i grede kao Egipćani, u njih su zgrade sastavljene od velikih zidina, a ove su izkićene slikami i kipovi, te nemaju gradjevnih oblika. Ni za slikovne dekoracije laštenimi opekami ne možemo reći, da je organičan ures. Plitki žliebovi i polustupovi barem su neki pokus graditeljskog razčlanjivanja.

Vršak zgrada okrunjen je doduše malimi piramidami, a u Khorsabadu nadjena je ograda terase sa strmim žliebom, al je vrlo vjerojatno, da su ti oblici uneseni iz Egipta. Zanimljivo je, da su Asirci znali praviti badnjaste i šiljaste svodove, i to nesamo nad vratima i kanalima nego i nad većimi odajami i triemovima. Ovo se protivi nazoru, da u asirskih graditelja nije bilo graditeljskog osjećaja, jer da nisu znali naći oblika primjerenih materialu njihovih zgrada. Svodovlje je u istinu umjetniji oblik od ogromnih ploča, kojimi Egipćani svoje prostorije pokrivahu, te je gradjenje svodova sjajna svjedočba znanja i talenta asirskih graditelja.«

Dr. I. Kršnjavi: Oblici graditeljstva u starom vieku (1883.)

»Sennacherib, Sargon ili Assurbanipal nalaže svojim pisarima, da napišu na ciglu:

»Moja ratna kola smlavljuju ljude, životinje i tjelesa svih mojih neprijatelja. Moji trofeji su ljudske lešine iztrgnutih uda i odsječenih glava. Po mojoj se zapoviedi režu ruke svima onima, koji su živi dospjeli u moje ruke.«

Nesreća se mjeri prema osjetilnosti. Moguće je, da asirski puk nije osjećao stravičnost života, kad nije nikad ni osjetio istinsku radost i veselje, kao što su to egipatska plemena osjetila, koja su povjerila grobnom granitu blagost i poeziju svoje duše. Ubijanje je neka vrst opijanja. Kad se neprestano gleda prolievanje krvi i kada se trajno izčekuje smrt, tad se ta krv žudi i sve što se radi u životu nosi zadah smrti. Neprestani masakri, bitke, trajno plavljenje vojničke plime i osjeke uokolo Ninive i trajna pljačka okolnog susjednog pučanstva. Neprekidno bezimeno burkanje sred biede i gnjilenja, miazmi, vodurina i proždiruća vatra s nebeskog svoda.

Kad taj puk ne davi, ne pali i kad nije desetkovan bilo gladju, bilo klanjem, tad postoji za njega jedina djelatnost, a ta je graditi i ukrašivati palače, kojih su okomite zidine dovoljno debele, da štite Sara, njegove žene, njegove čuvare, njegove robove, dvadeset — trideset tisuća osoba, od sunca, od provale, a možda i od pobuna. Oko velikih šetnica središta nalaze se stanovi nadkriti terasama ili hramovi, kupole, te vjerne slike savršenog svoda pustinje, koje će iztočnjačka duša ponovno odkriti, kad ju bude Islam probudio. Više od svega tog su kule vidilice, koje su istodobno hramovi, zigourati, to su piramidalni tornjevi, čiji su katovi obojeni crveno, bielo, modro, smedje, crno, srebrno i zlatno. One svietle na daleko kroz koprenu pješčanu, što ju vjetrovi vrtlože. Osobito kad zapada sunce i spušta se noć, straše i odbijaju svojim stalnim blieskom ratničke horde i nomadske pljačkaše, koje izbacuje tama pustinje. To je istodobno božji stan, sličan iranskim stepenicama, što se šarene jarkim šarama i što se izpinju redom, vodeći na krov svieta.

Dveri su tih svesilnih zgrada čuvane od strahotnih nemani, kamenih bikova i lavova s ljudskom glavom. Te nemani koracaju težkim korakom. Kao da one nemani objavljuju dramu, koja se odvija u unutrašnjosti palače duž bezkrajnih zidova. Kao da objavljuju onaj mitoložki i onaj živi pakao, vojničke masakre, ljude što strmoglavce sunovraćaju sa kula zajedno s kamenjem i oružjem, kraljeve, koji dave lavove, krvavu epopeju, koje krvožednost uvećaje mehanički izraz. Ti pravi kraci u profilu, ti torzi u profilu ili en face, ti ručni zglobovi, koji se kreću kao neki strojevi, neke škare, sve to ukrućeno, ubija ili umire. I ako taj stilizirani život nikad ne dostizava onaj smireni egipatski ritam, što zrači značajkom visoke spiritualnosti, to svakako daje sumornim reliefima ninivljanskih palača biljeg snage i to tako velike, da se ta snaga prikazuje kao posebna osebujnost.«

É. Faure: »Poviest umjetnosti, I.«

LITERATURA

G. Contenau: Manuel d'archéologie orientale, Paris 1927.—1930.

L. Delaporte: L'art de l'Asie Antérieure, Paris 1932.

Delitzsch Fr.: Assurbanipal und die assyrische Kultur seiner Zeit, Leipzig 1909.

J. Garstang: The Empire of the Hittites, London 1929.

L. Henzey: Origines orientales de l'art, Paris 1881.

R. Koldewey: Das wiedererstehende Babylon, Leipzig 1926.

S. Langdon: Excavation at Kish, Paris 1924.

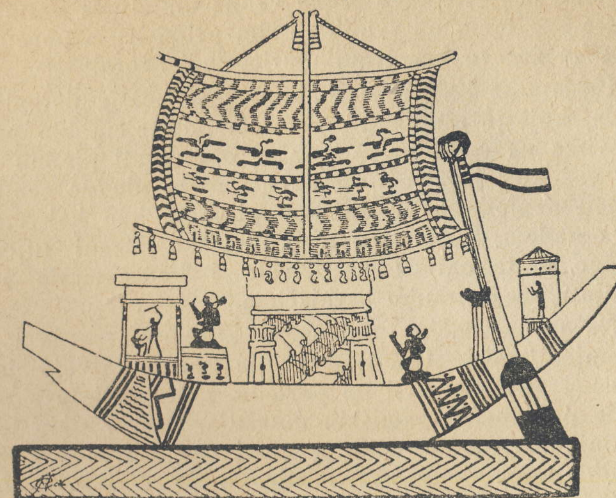
E. Renan: Mission de Phénicie, Paris 1864.

E. Unger: Sumerische und akkadische Kunst, Breslau 1926.

O. Weber: Assyrische Kunst, Berlin 1924.



Karta Egipta prema Breasted-u



Razkošno ukrašena lađa na Nilu (Detalj zidnog ukrasa grobnice)

3. UMJETNOST EGIPTA

(Uvod i značajke stila).

Tisućgodišnje trajanje egipatskog likovnog izraza počinje u davnom doba prapoviesti te zadržava kroz vjekovni dugi period trajne i nepromjenljive značajke, tako da se pričinja, da ta umjetnost uobće nema poviesti i da je već na svom početku gotova i kao takova da traje. Drugim riečima, da u toj umjetničkoj aktivnosti, što se odvijala kroz 30 dinastija i još od prahistorije pa sve do helenizma, nema razvoja. Ona je stereotipna i kroz tisuće i tisuće godina kao da ostaje u biti nepromjenljiva. Taj je privid mogla prouzročiti okolnost, što je ta umjetnost u svom trajanju i u svom razvitku sasvim zatvorena, na nju ponajmanje utječu strani elementi. Zadržala je gotovo dogmatski jedinstvene bitne iste značajke, no uza sve to ta je umjetnost jedinstven

primjer u poviesti kako jedna velika umjetnost nastaje, živi i umire sve tamo od svojih sasvim primitivnih početaka do završetka gotovo bez stranih utjecaja i uzora.

Umjetnost Egipta je umjetnost seljačkog poljodjelskog naroda, koji je samim geografskim položajem bio prisiljen vjekovima ne samo na isti način obrađivati plodnu dolinu Nila, već koji je živeći na uzkom dielu plodne zemlje bio okružen neplodnim pustinjskim pieskom kao kakvom velikom ogradom, kroz koju nisu dopirali strani utjecaji, a konačno je ta ograda zaštićivala i konzervirala vlastito trajanje i pred stranim osvajačima.

Na taj je način i razumljiv kontinuitet stila i privid nepromjenljivosti. Uza sve to je linija razvoja jasna i poviestna se dioba vrši na periode, koje obilježava cvat ili razsulo pojedinih faraonskih dinastija. Njihov slied i miena pojedinih žarišta duž Nila pokazuje uz zadržavanje trajnih značajki umjetničke aktivnosti, da je umjetnost Egipta, pogotovo ona službena, uzko vezana sa formom monarkije, što više da je ona faraonska i dvorska sa svim karakteristikama takve umjetnosti, u prvom redu da je to umjetnost moći i vlasti i da je ta službena dvorska umjetnost odlučna, ona daje svoj pečat stilu. Uz tu vodeću umjetnost traje kroz sve periode i pučka umjetnost, koja pred tom vjekovnom tradicijom faraonske službene umjetnosti ne dolazi do neke naročite važnosti, ma da je početno i konačno jedna i druga naročita jaka, ne samo po svom aktivitetu, već i po svom primitivnom izrazu. Taj živi još u vrieme podpunog sloma službenog izraza svojim životom, te je toliko jak i toliko živ kod te likvidacije, da unosi neke egipatske elemente ne samo u helenizam, već i u kasnije stilove. Tako nam postaje i razumljivo, da upravo taj primitivni pučki izraz doline Nila ulazi u sklop Bizanta i njegove hieratske umjetnosti, jer u kemijskoj formuli bizantske umjetnosti kao i drugih formula prednjo-azijskih umjetnosti igraju upravo ove egipatske dionice naročitu ulogu.

Egipatske stilne oznake upućuju na to da se je početno razvitak tog umieća vršio kao izrazita grobna umjetnost.

Ono tajanstveno i mističko što ta umjetnost nosi u sebi dolazi od tog početka. Ta naime umjetnost crpe svoju snagu na posve drugim izvorima, nego je to slučaj kod drugih umjetnosti. Ona je udaljena od života, pa prekogrobno trajanje i život poslije smrti čine glavni sadržaj tog umieća, — tog posebnog likovnog svieta u kojem traju simboli poput čuvara zabravljenih dveri iza kojih se nalaze odgonetke vjekovnim tajnama života i smrti. U toj ukočenoj i okamenjenoj tvorbi kao da živi dah vječnosti.

U Egiptu su početno geoložke prilike omogućile lagano gradnju grobnica u pećinama i u stienju. Ima ih običnih pučkih, zatim grobova od iztaknutih ličnosti i konačno kraljevskih, faraonskih, koji su više nego obično počivalište mrtvih.

Misao trajanja poslije smrti, onaj prekogrobni život — ona vječna sreća — sačinjavala je glavnu religioznu sadržinu; a kako je ta misao bila vezana o uzdržavanje tiela ili o uzdržavanju lika tog istog tiela, to je ta religiozna i mistična misaonost podala umieću i glavnu pobudu. Ciela umjetnost služi tom cilju: polučiti onaj jedino vriedan prekogrobni život, konzervirajući promjenljivu i krkhu ljusku ovogrobnog života.

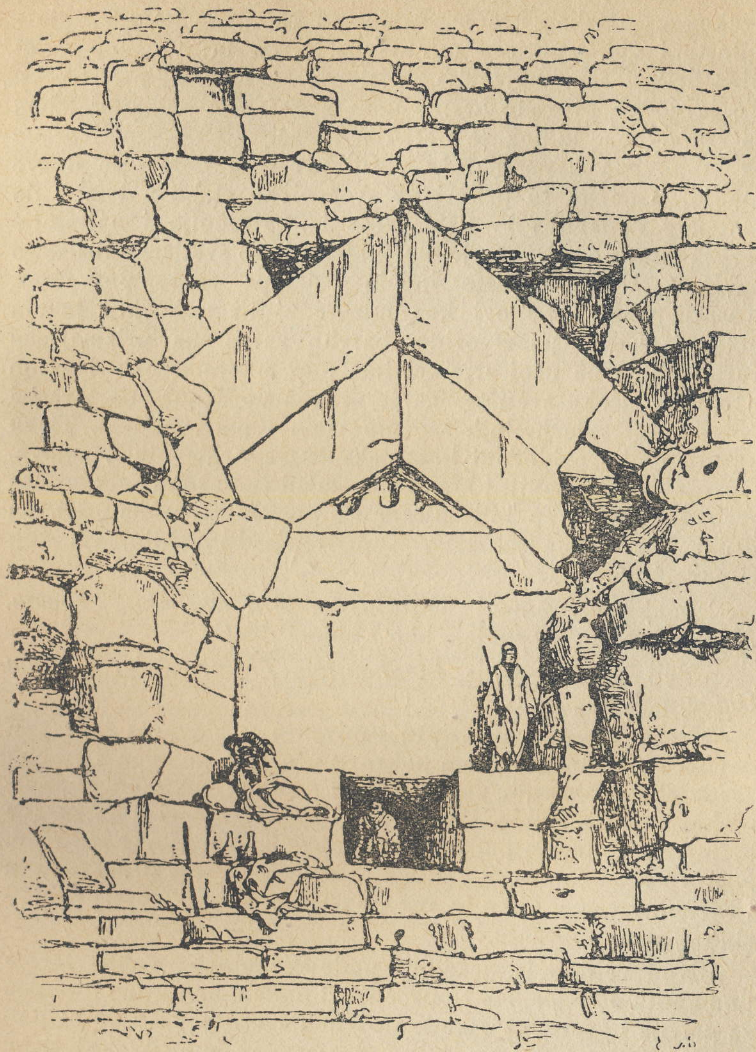
Najstarije grobnice, uklesane u pećine, pokazuju oblike prenesene iz drva u kamen, isto tako je takovo prenošenje očito i kod sarkofaga. I obradba zidova grobišta sjeća na drvo, takve su vratnice, kao da su to okamenjeni drveni balvani i podpornji, koji tvore monumentalne ulaze. U kasnijim se fazama pokazuje već podjeljivanje prostornosti pomoću stupova, tako da nastaju trobrodni prostori. *Grobnica kod Benihasana.*

Drugi oblik grobnica je obični geometrijski oblik, nije u vezi sa unutarnjim razporedom, jer su uzki hodnici i srazmjerno malene grobne komore na razne načine smještene, one tvore sasvim slobodno, kao bez plana, običnu jezgru piramide. Ta je jezgra oblikovana poput grobišta u pećinama, te je sva prilika, da su piramide prvotno nastale kao umjetno postavljeni bregovi ponad sagrađenih grobnica.

Struktura građe piramida je takova da se slaže jednako izklesano kamenje pravilno u kvadratičnim slojevima jedno ponad drugog, tako da je gornji sloj uviek manji od donjeg. Sa rastom faraonske moći rasla je i veličina tih kraljevskih grobnica. Veličine su piramida razne, a jezgra — grobna komora — izvedena je ili koso suprotstavljenim kamenima gredama kao svodom ili opet nadgrađivanjem sve tješnjim spram visine (Überkragung). Takve su čitave grupe piramida kod Abusira, Sakkare, Dahshura i Giseha. Velika piramida kod Giseha je visoka 145.9 metara. Stranica podnice je duga 233.1 metara. Komora same grobnice u toj piramidi je tek 5.32 m duga i 5.94 m široka, dok joj je visina 10.64 m.

Tajanstvenost i mističnost je i kod egipatskih hramova, ista je značajka kod njih kao i kod grobnica. Hramovi su ili slobodno postavljeni ili polovično protegnuti u pećine.

Prema obliku hramovi su veliki kao glavni ili manji kao sporedni (Typhoniji). Smještaj i razpored hrama ostaje za čitavo vrieme sve do Rimljana nepromjenljiv. U stvari egipatski hram nije organički sagrađena kuća, već je to više ogromni kameni put do tajanstvenog svetišta. Dispozicije tlocrta glavnih hramova očituju to, kao i to da su hramovi služili tajanstvenom kultu. Nosilac tog kulta bio je moćni svećenički stalež, koji je u stvari posredovanjem religije bio odlučan u vladavinama raznih dinastija. Hram nije nastao iz jedne građevne zamisli, on je bio više složeni skup zgrada uokolo jednog zatvorenog svetišta, u kojem je bio kip glavnog boga. Te su zgrade bile nanizane duž jedne središnje osi. Odvojene i ograđene od ostalih dielova grada činile su te zgrade sasvim odieljeno područje. Svaki takav veliki hram bio je poprište, kojem se prilazilo u izvanrednim zgodama. Bio je to stan svećenika i stan boga. Svaki takav hram je za sebe posebni grad. Čitav takav građevni kompleks bio je na uzdignutoj terasi zbog redovitih godišnjih poplava Nila. Prilazilo se obično hramovima posebnim prilazima, koji su bili s lieva i desna ukrašeni redovima kamenih istovjetnih znakova, sfinga ili božanstva. Dvie velike i visoke izkošene forme čuvale su na pročelju ogromne i veličajne ulazne dveri. To su piloni kao najvažniji i najznačajniji dio pročelja



Ulaz u veliku Cheopsovu piramidu kod Gizeha sa značajnim načinom gradnje, kojim se teret gornje gradje prenosi te time olakšava nosivost velikog kamenog grednjaka nad ulazom

svakog egipatskog hrama. Piloni su ogromne kule i njihov splošteni oblik potječe od utvrda. Kroz taj monumentalni ulaz prilazi se u najveći odkriti prostor hrama, peristil. — To je veliko dvorište hrama uokolo kojeg je podignut triem sa stupovima. Iz tog se peristila dolazi u nadkrite dvorane sa stupovima hypostila. Iz većih prostora dolazi se u sve manje, konačno se prilazi uz svećeničke stanove i izbe do malenog nadkritog svetišta, koje je najvažnija i najtajnija jezgra čitave građevne cjeline. Obično je to svetište dvostruko ozidano. U to svetište imadu pristupa samo posvećeni. Kasniji manji hramovi kao nuzgredni ili pokrajnji imadu oblik izdužene pačetvorine. Sasvim zatvorena prizmatična forma, koja na užoj stranici ima ulaz u preddvorje i zatim isto tako široko svetište. Ta je prizma podignuta na terasi i uokolo nje teče hodnik sa stupovima i podpornjima. Ti su kasniji oblici pridodani kompleksu zgrada glavnih hramova. Nazvani su Typhoniji i Mamisi, a služili su raznim religioznim svrhama. Jedni su bili mjesta za porođaj faraona, dok su drugi bili mjesta za žrtve i umirenje ili zaklinjanje zlih bogova i demona.

Veliki su hramovi u *Edfu, Luxoru, Karnaku, Tebama, Medinet Habu*, u Denderi kao i mnogi drugi.

Mali su hramovi: *Elephantine, Philae, Teba i Kum Omba*, i drugi.

Način gradnje u Egiptu osniva se u glavnom kod građevina na horinzontalnom pokrovu prostora pomoću kamenih grednjaka i kamenih ploča. Taj je pokrov nošen od podpornjaka, stupova i zida. Prema tome svaka se egipatska zgrada sastoji od podnožja podpornih stupova i vodoravnog pokrova. Krova nema. Čitava se gradnja usmjeruje prema pravom kutu i ravnim crtama, kako to već i najjednostavniji tlocrti egipatskih zgrada pokazuju.

Kod velikih je hramova podnožje obično velika terasa podignuta od cigle, što se proširila i podala proširenu podnicu za glavne i sporedne zgrade složenog svetišta. Dok su egipatske profane i kultne zgrade jednostavnog jedinstvenog sistematiziranog oblika, one se mnogo ne razlikuju, to se stupovi

tih zgrada u velike razlikuju po obliku i po veličini. Svi od reda stupovi imadu značajku glomaznosti i težine.

Prvo su stupovi koji su nastali iz same konstrukcije. Ima ih od jednostavnog četverouglog podpornja, što počiva na obloj plitkoj ploči, a svršava četverouglim abakusom. Taj sasvim prvotni oblik poprima u kasnijem razvitku bogatije razčlanjivanje, tako da se trup stupa razčlanjuje u osam i više (do 16) ókomitih pruga, koje sliče grčkim kanelurama. Visina je različita, obična je pet promjera samog stupa, vidi hram u Der-el-Bahari.

Drugo su stupovi, koji su nastali iz elemenata biljevnih oblika. Oni imadu oblik lotosa — svete biljke nilske doline. Na okrugloj se ploči diže trup takvog stupa, on se sastoji od povezanih strukova lotosa (4—12 strukova). Tim vezivanjem nastaje konveksna kanelira. Na podnožju tog složenog trupa, trup se uvlači, a prema gore se sužuje. Rast trupa kao da sputavaju vodoravni vezovi ukrasa poput pojasa, što su u stalnim međurazmjerima nanizani, tako da izazivlju dojam stegnutih oblina čvrstim omotima. Izražavaju težinu i teret svojom glomaznošću, ne streme prema gore, pritisnuti su. U kasnijem su vremenu ti trupovi postali sasvim cilindrički zadržavajući ukrasne pojase bogatih slikarija. Baza je naprotiv egipatskog stupa zadržala tokom stoljeća okrugli oblik ploče, trup se isto nije mnogo mienjao. Glavne i najveće je promjene pokazala glavica stupa. Te se promjene ne dadu svesti na precizne stilne oznake raznih redova, kao što je to slučaj u Grčkoj, tek se mogu pobrojiti najvažniji oblici.

1.) Zatvoreni lotosov cviet kao glavica stupa. Tamo gdje nije trup gladak, već je vezan u snopove, tamo je isto i glava stupa prema broju strukova u svojoj oblini izpupčena, naprotiv kod gladkih trupova je i glava stupa gladka, a svodi se u profilirani oblik zatvorene čaške cvieta. Obično je ukrašena slikovnim pismom.

2). Drugi glavni oblik glavice stupa je oblik otvorenog lotosovog cvieta s dvostrukom savitom profilnom crtom.

3.) Oblik koji je nastao prema obliku paominih listova svedenih u glavicu stupa.

U kasnijim periodima u vrieme Ptolomejevića i Rimljana, te su glavice postajale sve plastičnijima i sve više su napuštale prijašnju plošnu obojenost ukrasa. U posljednjoj su fazi sasvim napušteni biljevni oblici, te su glavice stupova oblikovane fantastične kombinacije maska nad kojima se nalaze oblici pilona.

Kod svih se egipatskih stupova povrh glavice nalazi četverouglasti abakus. Taj je kod zatvorenih oblika glavica iztaknut, a kod otvorenih uvučen i manji nego je iztaknut rub raztvorenih čaška.

Egipatski stup ima različne visine, u glavnom je masivan i težak, a sastavljen je od pojedinih dielova, koji su postavljeni jedan ponad drugog.

Zidovi koji diele prostore, dvorišta ili oni koji služe za ograde čitavih svetišta, grade se od kamena ili cigle. Prema unutra su okomiti, a prema spoljašnosti su izkošeni. Stiene su od poda ukrašene u stalnoj visini biljevnim ukrasom, na taj način nastaje ukrasno podnožje. Ostali su dielovi zidne plošnine ukrašeni bez sistematiziranog reda slikovnim ukrasom i hieroglifima, gornji kraj zida prema vanjskoj strani svršava uvijenim, iztaknutim rubom. Taj se obično sastoji od poredanih listova trstike. Takovi su završetci redovni na ulazima u svetišta hramova. Slično završavaju obrubni zidovi ulaza, i oni su okrunjeni iztaknutim i svedenim rubom.

Grede i pokrov počivaju na nizu stupova, koji su prema prostorima u suviše velikom broju postavljani, tako da prostor tim masivnim podpornjacima biva smanjen, te su to više ogromni prilazi i hodnici, nego velike prostornosti.

Ukras u Egiptu sastoji:

1.) Od čistog ukrasa, većinom biljevnog (lotus, papyrus).

2.) Od slikovnog pisma, koje teče vertikalno i horizontalno i

3.) Od likovnih prikaza, koji se nižu obično horizontalno.

Taj je ukras plošan, izveden je u jakim bojama. Posebno se obrisi likovnih prikaza udubljuju u plošninu (Koilanaglyphi), te čine značajni prielaz od plošnog izraza plastičnom reliefu. Reliefa u pravom i podpunom smislu u Egiptu nema, egipatski je relief posebnih značajaka.

Kao značajne ukrasne plastike jesu: sfinge, kolosi i obelisci. Sfinga je različita i po veličini i po obliku. Ponajviše je to sastavljen oblik lavljeg tiela na kojem je mužka glava. Predstavlja simbol snage i mudrosti. U istom ležećem stavu poput običajnih sfinga stvoreni su likovi razno sastavljeni od pojedinih životinja. Kao i sfinge obično su takovi likovi upotrebljeni tako da tvore redove kraj cesta, koje vode u svetišta.

Obelisci su visoki četverougli stupovi, koji se sužuju prema vrhu. Vrh je njihov u obliku piramide. To su monoliti, izpisani na svojim stranicama poviešću gradnje hrama pred kojim su stajali.

Egipatski plošni ukras sa viticama i lotosom



POČETCI

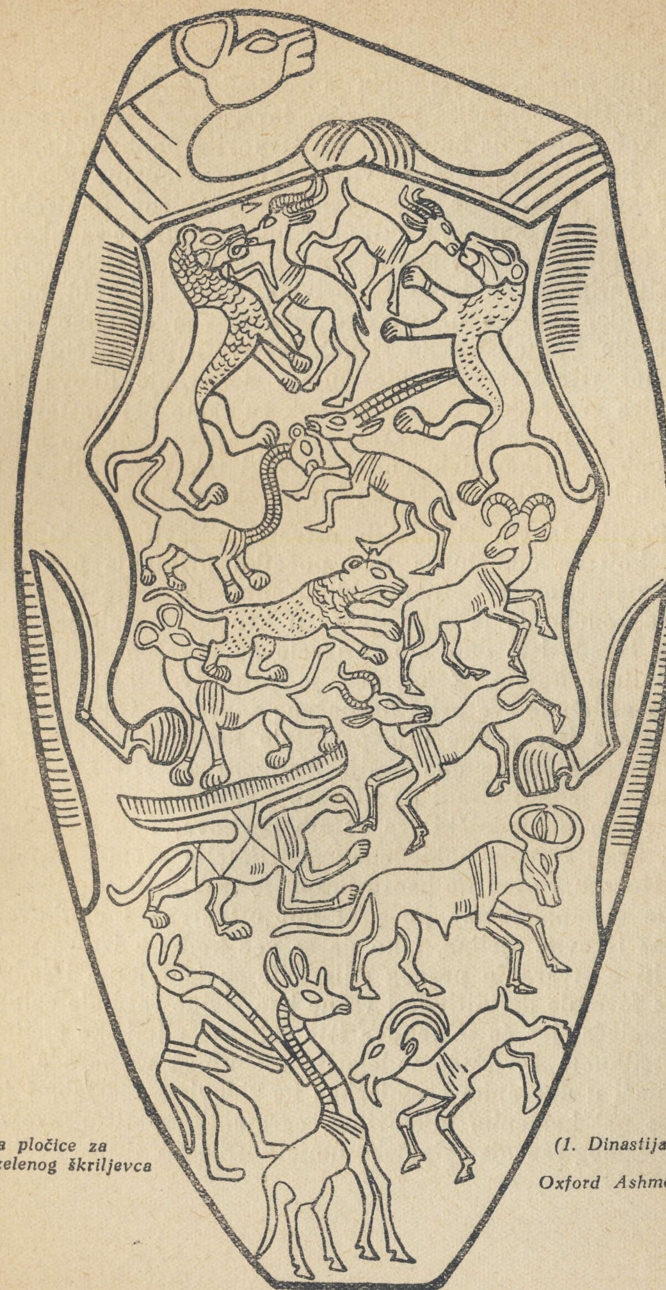
Prvotni su umjetnički spomenici pronađeni u dolini Nila 5000 godina prije Krista, jednaki i istovjetni onom umieću, što je ljudstvo predpoviestnog doba na raznim točkama zemaljske kugle ostvarilo.

Tako su na glinenim posudama urezani jednostavni bilinski i životinjski ukrasi poput onih neolita, a crtarije što su se našle po pećinama istovjetne su s ugrebenim crtarijama pračovjeka.

Ljudstvo što je prodiralo u plodnu dolinu Nila, čas iz Azije, čas iz Afrike, moralo je prema geografskim prilikama nadvladati ne samo prirodne zapreke prilaza, već je bilo prinuždeno, da se saživi s težkim i neprijateljskim značajkama same prirode tog osebujnog kraja. A da su te različite rase pokazivale posebnu vještinu u svom početnom radu, prikazuju davni spomenici. I upravo u tim početcima i jesu zametci kasnijih razvitih značajka. Vještina, kojom se i u najtvrđem kamenu uspjelo ostvariti oblike, kao i onaj posebni ukus za simetriju i posebni ritam kod živih silhueta životinjskih ukazuju u tim početcima u jezgri već glavne crte buduće umjetnosti.

Sredinom četvrtog tisućljeća, nakon mnogih promjena, borba i sukoba, osnovana su dva kraljevstva u dolini Nila: jedno u gornjem Egiptu sa središtem u Hieraconpolisu, a drugo u donjem sa središtem u Boutu. To središte dalo je Egiptu vjersko ustrojstvo i kalendar, koji su njihovi svećenici kao vrstni astrolozi već oko godine 4341. ustanovili prema zviezdi Sirius. Podjela Egipta u dvie države traje do Menesa, koji ih oko godine 3300. ujedinjuje.

Slikarski spomenici iz tog vremena na pragu poviesti očituju produženje načina crtanja na zemljanim vazama iz

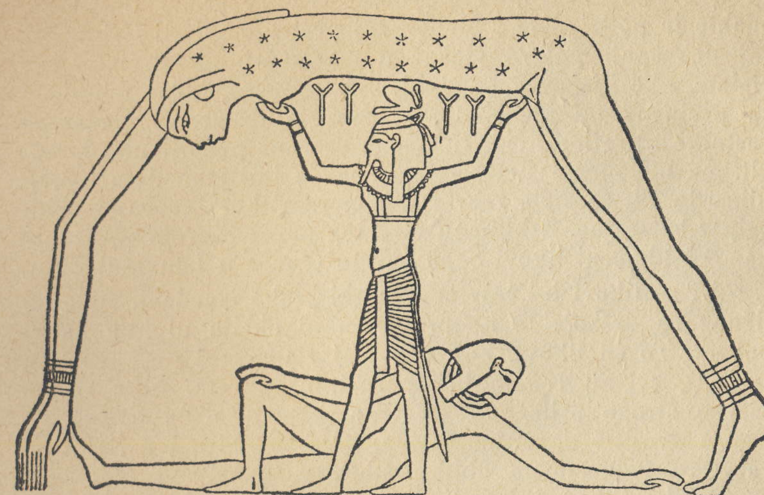


Stražnja strana pločice za šminkanje iz zelenog škriljevca

(1. Dinastija oko g. 3.400 pr. K.) Oxford Ashmolean Museum

najranijih nalaza. Na taj način su oslikani zidovi u pronađenoj grobnici Hieraconpolisa prikazima lova, plesa i ratnih zgoda; tu se već očituje na žutom okeru stanovita polihromija, koja će se kasnije sve više razviti u konvencionalne značajke egipatskog stila. Boje su: crveni oker, obično upotrebljen za inkarnat mužkaraca, a žuti oker upotrebljuje se za inkarnat žena, te biela, zelena i modro-crna. Prikazuje se tjelesnost na tim slikarijama ne kako se priviđa, nego kako bi ona u stvari bila, zato se n. pr. oko crta sasvim detaljno, svaki naime dio bez obzira na sjene. Taj realistički način svoje vrsti još više izrazuje smještanje i dodavanje likova, koji nose lica sva redom u profilu, dok su same oči postavljene en face. Slično je kod pokreta ruku, koji su redovno u profilu, dok je prikaz tiela en-face. Svaki takav je prikaz više napisan kao znak nego što bi bio direktna slika.

Poslije takvih slikarskih ostvarenja javlja se kiparski izraz, koji se odmah na tom početku priklanja ponajviše sasma naročitom reliefnom oblikovanju. To raste iz slikarstva, a rođeno je iz želje da se u krućem i stalnijem materialu izvede isto ono, što se izvelo na ukrašenim stienama nestalnijom bojom. Zamienjen je primitivni kist dlietom, dok su zadržane sve prije naznačene značajke. Od tih kiparskih izraza iste epohe nije preostalo mnogo, najvažnije su »*palete*« kao što je ona kralja *Narmera* iz Hieraconpolisa gdje se na jednoj strani uz prikaze životinja prikazuje kralj kako stupa pobjednički iza ratnih znakova, dok na drugoj strani kralj žrtvuje pobieđenog neprijatelja svom zaštitniku bogu Horusu. Suprotno haosu prapoviestnih prijašnjih izraza, na tim su »paletama« po prvi put ostvarene i oblikovane sređene likovne cjeline, tako da se već kod tih izraza može govoriti o stvaranju pravog stila, čije su istovjetne i jednostavne formule definitivne i važne kao stalne formule egipatskog umieća, jer će se takove iste reliefne ritmijske cjeline, čistih silhueta i vješte modelacije osebujnog razporeda, kasnije naći u uvećanim razmjerima na zidovima mastaba i još kasnije na kamenim dielovima ogromnih svetišta sve do konca samog razvoja egipatske umjetnosti kroz tisuće godina.



Nebeska božica Nut. Tielo joj je prekrito zviezdama. Pod njom četiri nebeska podržka i bog Schu, do njezinih nogu na tlima bog zemlje Geb. Prema Breasted-u

Taj se razvoj dieli:

na epohe	1.)	tinitsku	(3330—2900)
	2.)	Stare države	(2900—2475)
	3.)	Srednje države	(2475—1680)
	4.)	Nove države	(1680— 668)
	5.)	Saitski period	(668— 332)
	6.)	Grčko-rimski period	(332 sve do 640 poslije Krista)

1.) TINITSKA EPOHA.
(3330.—2900.)

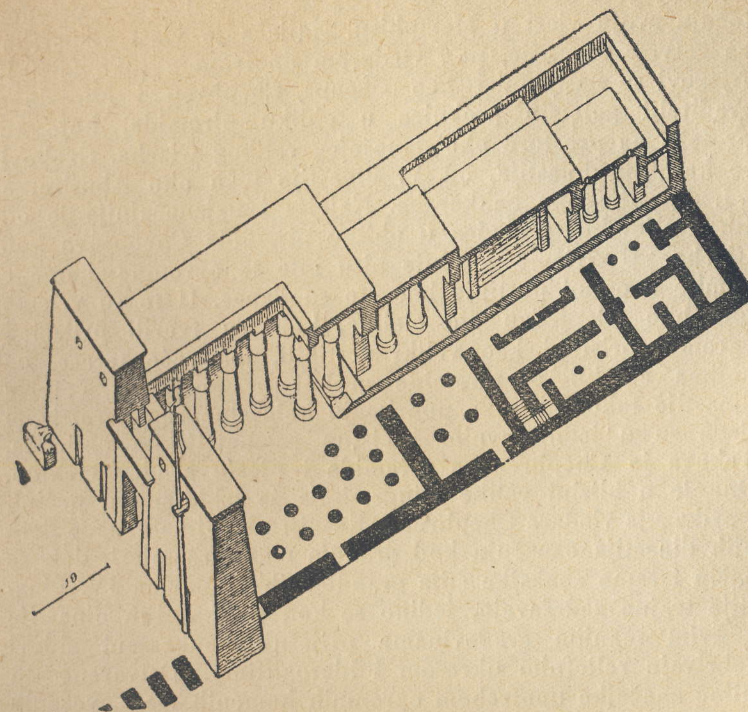
Vladar je Menes oko god. 3300. ujedinio gornji i donji Egipat i podignuo na granici tih dviju oblasti svoju novu priestolnicu, Memphis. Njegov grob kao i grobovi njegovih nasljednika vladara od prve do jedanaeste dinastije odkriveni

su u velikoj nekropoli Abydosa, svetom gradu tinitskom, odakle je podrietlom i Menes, taj prvi ujedinitelj Egipta. U toj nekropoli počiva vladar u središnjoj zgradi, izzidanoj ciglom, oko njegovog se groba nižu komore, jedne određene za prekogrobnu poputbinu vladara, a druge za vladareve častnike i pratioce, čija su imena urezana primitivnim hieroglifima u kamene stele, koje su imale biti stan duša pokojnika. Iz tih se stela razvio dugim razvitkom značajni oblik egipatske statue. Zaključnu fazu tog prvog razvoja obilježuju kameni ukočeni likovi *Sepa i Nese* (danas u Louvreu).

Ti su likovi još sasvim arhajski grubo izvedeni, majestetičnog su držanja, a ne prikazuju ni akciju ni bilo kakvi pokret. To su likovi, koji u svojoj vladarskoj pozi primaju počasti, svi su redom bez naročitih pokreta, ruke su im sasvim strogo prilegnule uz trup, nemaju ništa opisno — sve je stroga i ukrućena forma, koja zadržava i u kasnijem razvitku jednostavno oblik kamenog znaka. Na taj način su ti likovi kao i kasnije egipatske statue hieratske, sve imadu značajke tajnovitosti i sakralnosti. One su strogo ukrućene u nepokretni stav en face lika u pravom i u bitnom smislu statue monumenti, koji ne odrazuju realne figure, već je u njima realitet preveden u samo trajanje.

Naprotiv reliefi su opisni, oni tumače i pripoviedaju, puni su živih i izražajnih pokreta virtuozno izvedenih. Takvi su i mali kipovi, što su se pridodavali uz ostale predmete u grobišta u grobne komore, a prikazuju poslugu kod raznih poslova.

Za gradnju nekropole i drugih zgrada u tinitskoj epohi služila je cigla i drvo, tek se postepeno razvija i kamena gradnja. Tako su gradnje u blizini stepenične piramide u Sakkarah-u izvedene dielom u kamenu, tek će u daljnoj fazi kamen biti najvažnije i gotovo jedino sredstvo građevinarstva, kojeg se bujni razvitak poklapa sa razvitkom u staroj državi.



Hram u Tebama, tlocrt se ravna prema glavnoj osi prilaza, prema Corbusier-u

2. *STARA DRŽAVA*
(2900.—2475.)

Razvitak umieća u to rano doba pokazuje očite značajke izrazite čile snage, svježine i mladosti, stilno su već podpuno zaokruženi i staloženi umjetnički izrazi. Sve su posebnosti i značajke egipatskog umieća bez ikakvog kolebanja već u toj epohi gotove i one će se od tog vremena kroz buduća tisućljeća trajno u egipatskom oblikovanju održati. To doba počinje legendarnim kraljem Djoserom.

On i njegovi nasljednici od treće do osme dinastije usredotočuju svoju vlast u Memphisu. Najjača je vlast vladarska za četvrte dinastije, pod vladarom Snefronom (oko 2840.). Njegovi su nasljednici kao Cheops, Chephren i Micerinus graditelji golemih grobnica u obliku piramida, koje se protežu na prostoru oko današnjeg velikog Gizeha. Grobovi se kasnijih dinastija, od V. dinastije nižu oko Abusira, a VI. dinastije oko Sakkaraha. Najviša i najznačajnija je od tih kraljevskih grobnica u obliku piramida Cheopsova kod Gizeha. U vrieme gradnje nisu bile te ogromne kamene gomile u osami pustinje kao što su danas. U to su vrieme one bile tek jedan dio cjeline, koju su tvorili prilazi i ogromni pristupi kao veliki vestibili, još veće terase, na kojima su bili uz piramide grobni hramovi. Za četvrte dinastije takove zgrade poprimaju kolosalne razmjere, izvedene su u jednostavnim i čistim geometrijskim oblicima. Takova je Chephrenova piramida i njezin građevni sklop. Ona je u blizini velike sfinge, koja je izklesana u pećini, i prikazuje vladara Chephrena. Kasniji razvoj za vrieme daljnjih dinastija označuju kod gradnja manji razmjeri, dok se način i same značajke stila grandioznih građevina IV. dinastije trajno zadržavaju, jedino se kod tih kasnijih dinastija u svim manjim građevinama prijašnji neukrašeni zidovi pokrivaju reliefnim ukrasom i hieroglifima. Ostvarene su stilne značajke upotrebom ogromnih kamenih masa, vezanih na osnovi geometrijskih kombinacija. Nu ta osnovna kamena konstrukcija, te diktat samog kamenog materiala, nije mogla u podpunosti zatajiti u tom tvrdom materialu tradicionalne crte i svoj prijašnji mekaniji material zemlje (pečene ili sušene) ili opet samu početnu drvenu građu. Pojedini oblici nesumnjivo nose znakove takove predašnje materije, kako to pokazuju oni značajni završetci zidova kao i uglovi, ublaženi i u najtvrđem materialu.

Početno se sav ukras sastojao u ljepoti materiala i to onog uglađenog, bilo da se upotrebljavao vapnenac ili crveni i crni granit. Služili su se i alabasterom. Kasnije se na tim uglađenim ogromnim ploštinama predivnog materiala javljao

sve više ukras, najprije u unutrašnjosti, a po tom na vanjskim zidnim plošninama. Taj je ukras izveden raznim bojama. Tako je nastala značajna polihromna obojenost egipatskih zgrada, koja je sve više pokrivala tokom stoljeća dragocjeni material. U to se vrieme ostvarene uz prije spomenute grobnice vladara u obliku piramida i manje grobnice prema arapskom nazvane *mastabama*. (U arapskom znači »mastaba« klupu). Uistinu taj arapski naziv obilježuje oblik, jer su »mastabe« kamene ili kamenom prekrite ciglene prizme, kojih jednostavni oblik ponavlja oblike prijašnjih vladarskih grobnica iz tinitskog vremena. Nalaze se u okolini kraljevskih piramida. U sklopu takovih nekropola sačinjavaju redovi mastaba čitave ulice. Čuvaju smrtne ostatke dvorjana i visokih častnika, koji su služili vladara, čija mumija leži u grobnoj samici piramide.

Mastaba je prema tome jednostavna prizmatična zgradica, kojoj su stiene tek lagano odklonjene od okomice. Zidovi su goli u tim grobnim komorama; sav se je ukras usredotočio na sarkofagu, a sliči prijašnjem ukrasu tinitskom. Početno je bio sarkofag ili grobna stela u punoj masi. Kasnije je iz tog groba postao prostor, to se dogodilo u memfiskom periodu, kad je u građevnom obliku mastabe izgrađena kapela, dok se grobna stela spustila dublje u samo tlo, tako, da su u stvari nastale dvie prostorije, jedna ponad druge. Dolnja je za pokojnika, a gornja za žive, koji prinose žrtve. Značenje i važnost čašćenog pokojnika izriče bogati ukras uklesanih crtarija (koilanaglifa) duž stiena gornjega prostora. Ti reliefi svoje vrsti pričaju i slave život preminulog. Prikazuju njegovu okolinu, njegov način života, njegove lovove i njegovu poslugu. Ti su prikazi puni života, nesumnjiva je u načinu obradbe realistična crta. U neku se ruku taj realizam poklapa s dječjim shvaćanjem, diete naime početno nastoji ne toliko u svojim crtarijama prikazati život i sviet oko sebe, koliko nastoji sve zapaženo zgusnuti u znak.

I kao što su dječje crtarije u ranoj dobi znakovi i to ostvareni bez ikakve perspektive, kako ih civilizirani Euro-

pejac u kasnom svom razvitku shvaća, tako su i ti egipatski prikazi iz realnog svieta bez perspektive. U ostalom takvo je neperspektivno shvaćanje realnog u likovnom prikazu osebina svih orientalnih izraza. Sve su to znakovi sažeti i nabiti životnošću. Upravo ti su udubljeni crteži ritmijski povitih linija na zidovima mastaba ponajljepši primjeri umjetnosti memfiskog doba. Najpoznatiji su oni sa mastaba u Sakkarah-u, a tumače vječna počivališta Ptah — Hotepa ili Ti-a ili Akhout-hotepa. Uz takve osebujne reliefe ostvarila je memfiska perioda i brojne spomenike pune skulpture; ti su rjeđe izvedeni u drvu, većina ih je izklesana osobitom majstorijom iz diorita i granita. Osobito se iztiču u tom nizu pune skulpture statua *Djosera*, zatim sjedeći lik Khephrena (izveden u dioritu), te monumentalni likovi vladara Rahotepa i vladarice Nofrete, što su ukrućeni bez pokreta, bez svake akcije u svetačkom frontalnom stavu. više su znak, nego individualni lik, više arhitektonsko ostvarenje, nego prikaz organskog ljudskog tiela. Nu iznad svih tih likova, izdiže se onaj poznati i slavni lik sjedećeg »*Pisara*«, što je podvio simetrično noge, te pun žive i napete pažnje promatra, kao da očima nastoji što bolje uhvatiti ono, što će na svoj papirus pismom fiksirati. Savršenost izraza uz živost samog lika gotovo zbunjuje, to tim više što je kamen u kojem je ta majstorija izvedena, crvenkast poput cigle te se ta boja uz sažetu modelaciju doimlje poput puti. Fizionomija te ljudske maske živi i magijski širi sugestiju samog života. Prievod realnosti i realnost sama su se neobično približili u tom jedinstvenom ostvarenju egipatskog umieća.

Kako su ti bezimeni kipari bili i veliki majstori u drvu pokazuje drvena statua »*Cheikh el Beleda*«, lik Ka-apera (slika XVIII.) koji majestetično koraca držeći u ruci štap. Ta portretna figura iztrgnuta iz samog života, živi kao i nenadmašivi »Pisar«.

Slikarskih spomenika tog doba preostalo je malo. Tako one pomalo stilizirane guske iz Meidouma, koje su u Kairskom muzeju. Više su sačuvane od primjera slikarstva preciozne tvorevine raznog nakita i posoblja kao što je zlatom obložena nosiljka princese Hetepheres, majke Cheopsove.

Čitavo to stvarenje stare države karakterizira jednostavnost i velika čila snaga, koja slabi pod kraj VIII. dinastije, kad likovni izraz postaje sve više od reprezentativnog dekorativan. Propast memfiske monarhije znači početak prelaznog doba u novo doba srednje države.

SREDNJA DRŽAVA
(2475.—1680.)

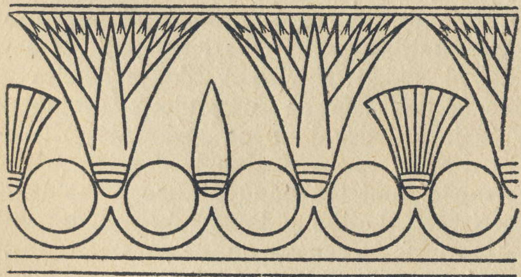
U to doba pomiče se središte države i žarište egipatske umjetnosti sa donjeg Nila prema srednjem toku Nila. Osnivač XII. dinastije Amenemhat I. obnavlja snagu i moć stare države u Tebama. Veliki Sezostris iz iste dinastije, širi svoju moć u Nubiji i Siriji. Faraoni te dinastije mnogo grade. XIII. dinastijom oko 1780. počinje pad Tebanske države. Nastaju razne vladavine rivala i slabih faraona, Egipat postaje plienom Hiksa, koji iz prednje-azijskog prostora provaljuju u Egipat, te se drže na nilskoj Delti oko Sueza. Njima su podložni slabi vladari srednjeg i gornjeg Egipta.

Dok je memfisko doba bilo značajno u umjetnosti po ocrtanom realizmu, dugotrajno doba tebanske države imade sasvim drugačije značajke. Ma da veliki vladari XII. dinastije, kad grade svoja svetišta i grobnice u blizini grobnica memfiskih, nastoje u tim svojim gradnjama nadovezati na prijašnju epohu, te time istaći, da su oni nasljednici i nastavljači stare države, to se njihova djela u mnogo čemu razlikuju. Graditelji, kipari i slkari te epohe nisu više toliko majstori, da bi mogli sliediti veliku tradiciju memfiskih predhodnika. Čitava je ta umjetnost, umjetnost grubih ratnika, više je stiliziranje nego stvaranje stila poput one umjetnosti prijašnje epohe. Kalup je sve više očit, jedino se kod likova može zamietiti napose oštro psiholožko izticanje ne toliko u izrazu, koliko u konstrukciji fizionomija. I kad se porede tebanske faraonske statue sa statuama memfiskih faraona, tad se može uočiti kod lica i glava tebanskih dramatski akcent, koji u svom ukrućenom kamenom izrazu

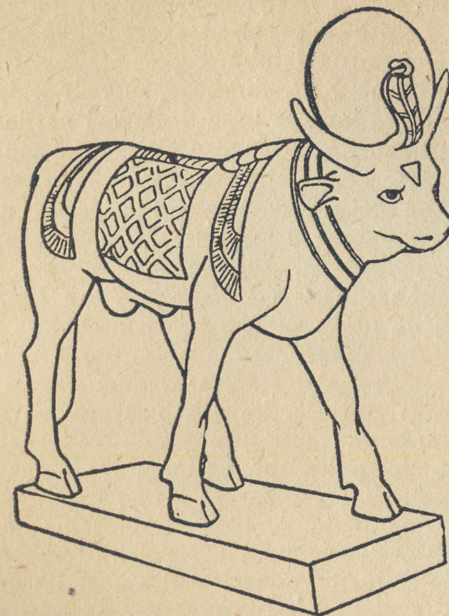
poprima često tragički izgled. Tjelesa tih statua su obično varirani viekovni kalup, tako su isto i koilanaglifi, dosta nevješto preuzeti oblici prijašnje epohe u obliku nekog pustog korektnog akademizma. Kod slikarskih spomenika se vidi velika promjena, prvo u sadržaju: prijašnje se scene zamjenjuju ratnim i junačkim. Drugo: taj slikarski dosta brojni rad nema više prijašnjih službenih značajki, već je slobodniji. Po njemu se može prosuditi, da je to umieće bilo više pučko, a manje dvorsko.

Najljepši uzorci primienjene vještine tog doba udaljili su se ponajviše od službenog dvorskog načina onog ponavljanja kalupa ukrućenog stila. Približile su se te dragocjene izradbe u neku ruku pučkom načinu. Nasuprot službenog stila slobodno su shvaćene, te čine najosebujnije nakite, što ih egipatska umjetnost pozna. Takav je nakit diadem u zlatu sa umetnutim dragim kamenjem princeze Khnoumet.

Kad su oslabile vladarske dinastije i njihova središta izgubila moć, oslabio je i umjetnički rad, oslabila je i sama tehnička vještina u kojoj su prijašnje epohe bile upravo savršene. Redom su propadale kraljevske (faraonske) radionice, koje su tehničku vrstnoću obradbe raznih materiala podržavale, te u svojem radu konzervativno čuvale tradiciju. (Takve su radionice postojale u središtu svake važne i moćne faraonske dinastije).



Egipatski ukrasni rub sa lotosovim cvietom i pupoljkom



Apis, brončani kip, London

4.) NOVA DRŽAVA
(1680.—1668.)

Oslobađanje od stranih okupatorskih Hiksa počelo je oko god. 1680. a kad je 1580. Ahmo-sis, utemeljitelj XVIII. dinastije, protjerao konačno iz Egipta stranog uljeza i kad se je u unutrašnjosti uveo red, porasla je ponovno snaga Egipta. Počelo je najznačajnije vrieme u čitavoj poviesti egipatskog političkog i kulturnog života. Za Toutmosisa III. dosegla je egipatska vlast Eufrat. Nasljednici, kao Amenothes III. organiziraju taj moćni imperij te njihov dvor postaje najvažnijim političkim središtem čitavog Iztoka. Za Amenot-

hesovih nasljednika u borbama i unutrašnjim reformama, u borbama naime protiv prevlasti svećeničkog staleža, gube faraoni svoj utjecaj na Iztoku.

Seti I., osnivač XIX. dinastije, utvrdi egipatsku vlast nad Palestinom, za koju se kasniji njegovi nasljednici otimlju i odupiru Hititima. Ramesidi nisu više toliko moćni, izuzetak čini Ramses III. (1204.—1172.). Za XXI. dinastije nastaje razkol cjelovite države u dvie vlade, jedna u Tebama, a druga u donjem Egiptu, u Bubastu. Za XXII. dinastije postaje Egipat opet jedinstven, širi se u Palestinu. Nakon dva stoljeća etiopska dinastija zauzimlje čitav Egipat, te u to vrieme dolazi do prvih sukoba s Asirijom. 668. Assurbanipal zauzimlje čitavu državu, te lomi i posljednji odpor razrušivši Tebe. Tako pod starom vladom završava ta velika epoha od devet stoljeća, koja je nazvana novom državom.

Sve te faraonske dinastije grade veličanstvene kultne zgrade, kako to pokazuju ogromne ruševine hramova u *Karnaku*, gdje Seti I. i Ramses II. kao i njihovi predhodnici, i nasljednici dograđuju svetišta i kolosalne monumentalne građevine kao što je hipostil u Karnaku od 134 stupa što su visoki dvadesetčetiri metra. Veličajnost tih arhitektonskih spomenika nije ni kasnije premašena. Kameni ogromni hramovi podignuti su u Luxoru od Amenothesa II. a dovršeni od Ramsesa II. Kralj Tebe Tutmosis u dolini kraljeva gradi svoju grobnicu kao veličajni grobni hram, čiji je trup duboko zasječen u ogromni brieg kod Deir el Bahri. Ramses II. gradi isto veliko grobno svetište, Ramses III. pak podiže hram u Medinet-Habou, a od hrama Amenothes III. ostaju samo dvie ogromne sjedeće kamene statue, što su bile na ulaznim vratima. To su već u antici poznati Memnonovi stupovi. U Nubiji kod Abu-Simbela je pročelje velikog hrama uklesano u samu pećinu; na ulazu se tog pročelja nalaze veliki likovi Ramsesa II., koji su isto tako veliki kao i Memnonovi stupovi i koji su isto tako u svom ukočenom stavu više arhitektura nego skulptura, kako je to slučaj kod većine plastičkih izraza Egipta.

Pečat monumentalnosti nosila je sva ta kolosalna arhitektura jasnih i jednostavnih geometrijskih oblika, isto

kao sva ta arhitektonska plastika, što je resila ulaze i što je bila udubljena u plohe građevina kao slikovno pismo ili što je bila oblikovana u kipove bogova, faraona i dostojanstvenika. Bila je u stvari abstraktna a istovremeno je bila puna neke naročite živosti. Sve su to bili znakovi, koje je posebna sviest oblikovala u najtvrđe i najdragocjenije plastične materiale. Granitni i bazaltni ukrućeni kolosi bez pokreta, stojeći ili sjedeći bogovi životinjskih glava, sfinge i faraoni, ljudska tjelesa kombinirana sa životinjskim iz crvenog, crnog ili žućkastog kamena bila su u bezbrojnim variantama majstorski izvedena prema određenom službenom načinu sakralnog znaka. Organičko tielo je prevedeno dlietom u sažete i velike oblike. Pojedine se organičke forme sljubljuju u jednostavne primarne. Na taj je način ostvarena ona posebna i jedinstvena plastičnost egipatskog izraza. Nastao je u poviesti umjetnosti jedinstven slučaj savršenog ostvarenja znamena. Istina, vidljiv je kalup i nebrojeno ponavljanje, ali je vidljiv i bogati razvoj.

Da je taj razvoj imao svoju materialnu podlogu sasvim je razumljivo. U to se naime vrieme Egipat kao ogromni imperij bogati azijatskim plienom. Bojni pohodi i pljačkaške pobjede napunile su riznice faraona i svećenika blagom do tada u Egiptu neviđenim. Iz toga su vremena zlato, drago kamenje, skupocjeno posuđe, izkićene haljine u najodabranijem predivu, fantastično izšarana tkanja, zatim raznovrstni pribor i oruđe kao i predmeti dnevne potrebe. Sve je to prezasićeno ukrasom, a pokazuje ne samo razvitak prema razkoši, nego i nove potrebe i novi ukus. Hieratski službeni, u sebi strogi i puritanski način likovnog izražavanja prima mnoge elemente privatnog, svjetskog i pučkog načina. Način izražavanja postaje time mnogo bogatiji, puniji i razkošniji te pod nesumnjivim utjecajem Azije i Orienta bujniji i kićeniji. Ti svjetovni elementi još se više mogu zapaziti u vrieme kad faraon Amenothes IV. u borbi protiv svemoćnog svećenstva boga Amona, napušta Tebe. Ukida kult boga Amona time i vlast Amonovih svećenika, te osniva novu priestolnicu, novo svetište — novi grad Akhoutaton na mjestu današnjeg

Tell — el — Amarna. Šta više mienja svoje ime, jer u njem je uključeno ime Amona, prozivlje se, Akhnaton. Ta Akhnatonova religiozna revolucija mienja i čitavu gotovo egipatsku religioznu tradicionalnu ikonografiju. Pa kako je tebansko umieće bilo u glavnom u rukama svećenstva, to se taj religiozni reformator podižući nova svetišta obraća na svjetovne majstore, u cilju da oni ostvare novu monumentalnu umjetnost, da oblikuju nove bogove i novu ikonografiju. Bila je sreća tog odvažnog reformatora, što je našao vješte majstore, pod čijim je vodstvom ostvaren za razmjerno kratko vrieme onaj isti razvoj, kojim su prošli vjekovni periodi prijašnje egipatske umjetnosti. Taj se razvoj dade u kratko ocrtati: stara je država ostvarila tipove na osnovi naravi, srednja je država te iste tipove dalje razvila ukrutivši ih u tradicionalne formule kao trajni kanon, dok je nova država u Tebi te iste formule nastojala oživjeti nekom većom elastičnošću i bogatim variantama. Sve je to Akhnatonovo vrieme u kratko ponovilo, tako da su se sve te značajke našle vremenski blize. Odkopavanja u Tell — el — Amarnu liepo to mogu predočiti. Remek djelo kao što je lik Akhnatona u Louvreu ravno je djelima memfijskog duha, isto je takva živa glava vladarke *Nefertite* u berlinskom muzeju ili londonski *ženski torzo*.

Nu kako su kraj tih velikih kiparskih majstora Akhnatonove vlade (jedan se zvao Toutmosis, njegova je radionica odkrita u Tell — el — Amarnu) bili izrađivani prema bitnoj potrebi brojni radovi slabijih kipara, to je jasan kalup i kanon poput onog za vrieme srednje države. Revolucionarni gest vladarev nije mogao ostvariti, a još manje održati nove formulacije, pa se doskora palo u ponavljanje. Sin revolucionarca na priestolju Tutankhamon prekida to revolucionarstvo, on se vraća iz otčevog novog grada u stari sveti grad boga Amona u Tebe i tamo se u starim kiparskim radionicama opet nastavlja tradicionalni način i vjekovni kalup egipatskog sakralnog umieća. Nu svjetovni način tim povratkom nije bio sasvim napušten. On se ipak ponavlja još i za Seta I. i Ramsesa II., kako to pokazuje jedinstvena njegova figura iz crnog granita u Turinu.

Sliedi nakon toga dekadenca u kojoj čista i ozbiljna forma prijašnjih epoha, kao i ona sažeta linija i umilna draž izražajnosti, postaju običnim sredstvom decorateura koji ih ponavlja u bezbroj varianta, pretrpavajući iste prebogatim ukrasom. Tako su i oni toliki i na daleko poznati predmeti iz nedavno odkrite grobnice Tutankhamonove likovni spomenici te dekadence.

Za Ramesida ista se prenatrpanost i kićenost opaža istovremeno u arhitekturi. Razvoj arhitekture i kiparstva u novoj državi prati bujni razvoj slikarstva. Slikarska su djela zamienila već u srednjoj državi koilanaglife na zidovima grobišta. Neslužbene se i nevladarske grobnice kite gotovo redom samo slikanim ukrasom. Taj je dvojak: jedno su tradicionalne teme preuzete iz prijašnjih epoha, dok su drugo sasvim svjetovni elementi uključeni u religiozne, i ti su prepuni realističkih detalja, kao da ih je slikar izslikao na osnovi skica izvedenih u prirodi. Primjer takvog slikarstva je prikaz lovačke scene, što se nalazi u Britanskom muzeju. Takvi su naturalistički i prikazi plesačica, u Britanskom muzeju, gdje se jasno zapaža kako je u novoj državi slikarska tematika obogaćena novim motivima. Poslije XVIII. dinastije i u slikarskim se spomenicima očituje obća dekadenca kao ponavljanje i prazno dekorativno kićenje.



Robinje i sviračice prema Wilkinson-u

5. SAITSKI PERIOD 663.—332. I PERIOD GRČKO-RIMSKI (332. PRIJE KRISTA — 640. POSLIJE KRISTA)

651. Assurbanipalov podkralj Psametik proglasi nezavisnost Egipta od Asirije. On osnuje XXVI. dinastiju koja vlada na delti Nila u Saisu. Tih nekoliko vladara podiže blagostanje, u to vrieme ulaze u Egipat i Grci, te se tamo unajmljuju kao vojnici. Perzijska vlast prekida to Saitsko kraljevstvo, a več 525. Kambiz pretvara Egipat u perzijsku satrapiju.

Umjetnost u to vrieme začudo unatoč svim političkim promjenama zadržava tradicionalne oblike. Oni pradavni su još toliko snažni da djeluju i da se čine kao da pod vladom Psametida doživljuju ponovno uzkrišenje. Zato se u plastici može govoriti o povratku na memfiske uzore, nezaustavljiva

se dekadenca pokazuje kao arhaiziranje, tako da se može taj rad nazvati novo — memfiskim. Statue poprimaju u licima sve više realističnih elemenata. Prema tome tok je razvoja egipatskog umieća počeo realizmom u memfijskoj periodi, a završava se realizmom, kako to pokazuje remek-djelo, *glava svećenika u Berlinu.*

Memfiska je epoha izražavala ozbiljna i veličanstvena lica smirena u sebi, srednja država doniela je tragična i sumorna lica, nova je država uniela likove mladenačke i umilna lica, sa tajnim smieškom, a ova posljednja epoha kao završetak unosi studij realnih fizionomija, staračka lica.

Slične će se faze pokazati i u razvoju grčkog umieća, koje je u ovom velikom i dugotrajnom razgrađivanju i razsulu tisućgodišnjih realizacija jedne naročite organičke umjetnosti kao što je egipatska ne samo statist nego i acteur, jer se posljednji trzaji tog velikog egipatskog umieća vrše u sjeni helenizma.

U dolini Nila, osvajača Aleksandra nasljeđuju diadohi — Ptolomej i njegova dinastija sve do rimske okupacije. Ti Macedonci postupaju mudro, uzpostavljaju stare srušene hramove i čitavu tradiciju religije i kulta. Grade hramove u tradicionalnom smislu. Najznačajniji su hramovi u Philama, Edfou i Denderahu. Nu kolikogod su se ti strani dinaste nastojali pokazati što boljim Egipćanima, to ne mogu zapriečiti pobjedno širenje helenizma. Sve što se u tom periodu stvara tek ima koji vanjski elemenat egipatske tradicije, inače je sve čisti helenistički proizvod. Pa isti su bogovi starog Egipta kao Serapis i Izida helenističke skulpture sa pojedinim značajkama egipatskog tradicionalnog kostima. Egipatski je izraz mrtav, faraonska kraljevska umjetnost je tek obična parada. koju Ptolomejevići obdržavaju, dok se upravo na ušću Nila u Aleksandriji ostvaruje jedno od najjačih središta kasnog helenizma i tu se u toj upravo točki nastavljaju počela velikog grčkog umieća na lešini vjekovne mističke umjetnosti Egipta.

Za vrieme rimske vladavine egipatska se hieratska umjetnička djelatnost, koja je bila i onako uviek dvorska,

faraonska, povlači u stara svetišta, te traje kao mrtva formula, podržavana od svećenstva.

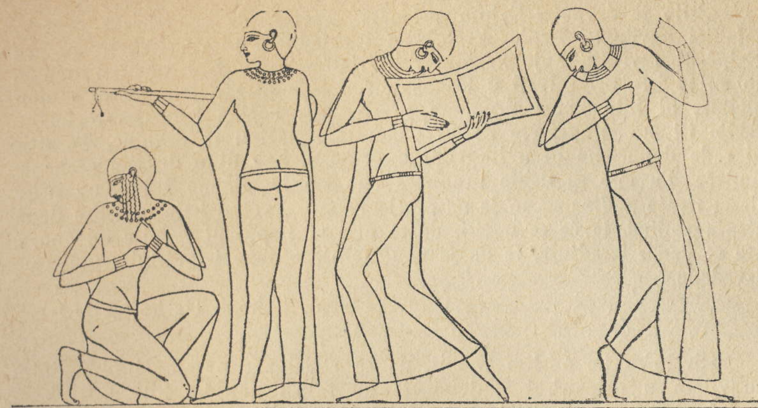
Naprotiv se pučka umjetnost obnavlja u prievodu koptijskog umieća.

Iz razasutih i slomljenih elemenata jedne i druge gradit će nova kršćanska religija na Iztoku svoje nove likovne formulacije, dok ne ostvari jednačbu bizantinske umjetnosti, u kojoj se nalaze hieratski oblici kao daleka jeka egipatskog likovnog izraza.

PRILOZI

»...a čuo sam i drugih stvari u Memfisu razgovarajući se sa svećenicima Hefaistovima. Pa i u Tebe sam i u Heliopol pošao upravo zato, što sam htio da znam, hoće li se njihovo kazivanje slagati s kazivanjem u Memfisu. Jer za Heliopoljane se kaže, da su najučeniji od Egipćana. I što su mi o božanskim stvarima kazivali, nijesam rad da pripoviedam, osim jedinih imena božjih, jer držim, da svi ljudi jednako malo o tom znadu. A što god spomenem o tom, spomenut ću samo zato, jer će me pripoviedanje moje prinuditi na to. A što se tiče ljudskih stvari, kazivali su slažući se jedni s drugima, da su Egipćani prvi od svih ljudi iznašli godinu razdielivši na dvanaest dielova vremena godišnja. O tom su kazivali, da su iznašli po zviezdama. Broje pak toliko mudrije od Helena, čini se meni, što Heleni svake treće godine prestupni mjesec umeću godišnjih vremena radi, a Egipćani, koji broje dvanaest mjeseci po trideset dana, pribrajaju svake godine pet dana preko broja, i krug vremena godišnjih okrećući se, vraća im se u isto vrieme. I za imena dvanaestorice bogova kazivali su, da su kod Egipćana došla najprije u običaj, a Heleni su ih od njih primili; i da su žrtvenike i kipove i hramove bogovima najprije oni posvetili i slike u kamenja urezivati stali. I za najviše toga dokazivali su činom, da je tako bilo.«

(Herodot grčki povjestničar
od 485.—424. prije Kr.
Poviest II., 3 i 4.)



Plesačice prema Prisse d'Avennes

SLAVA ATONA

Dan

Divan je na svodu nebeskom uzlaz Tvoj,
O bezsmrtni Atone, iskone života, Ti!
Kad se dižeš na iztoku neba,
Tvojom ljepotom zlatiš zemlju svu.
Ti divni, plamni, velji, što ponad zemlje sjaš,
Zrakama maziš i brieg, i dol, i sve, što stvori Ti!
O silni Râ, zarobio si sve i sva.
Tvog je roblja okov ljubav Tva.
Daleko si, al' ipak zrake Tvoje griju tlo,
Visoko si, al' ipak dan je svietlo traga Tvog!

Noć

Tvoj lik kad sadje zapadu nebesa,
Ovlada svietom toma, kao da ga snašla smrt.
Po komorama u snu čami ljudski rod,
Zakukuljen mu je misli tok,
Slab je njegov dah, a vid mu mrakom zalud druga traži.
Tad kradu mu dobra, što pod uzglavljem čuva,
A to njegova ne zna sviest.
I lav tad svak iz rupe svoje slazi,
Porod sav zmijski grize.
Svemir guši mrak, šuti sviet;
Jer mu počiva tvorac, gdje je nebu kraj.

Ehnatonova himna suncu.

»Bilo je davno u Egiptu priznato pravilo, da se moraju gradski mladići naviknuti liepim kretnjama i skladnom pievu. Nakon što su Egipćani utvrdili, koje kretnje i koji piev može biti smatran liepim, to su te iste prikazivali u hramovima, i nije bilo dopušteno ni umjetnicima, ni bilo kome drugomu protiv toga načina izmišljavati novotarije ili što drugo, što ne bi odgovaralo načinu iz davnine. To nije ni sada dopušteno ni u likovnoj umjetnosti, kao ni u drugim granama umieća. Pa ako se dakle promatra ono što je slikano i klesano prije deset tisuća godina — to ja ne pretjeravam —, već u istinu mislim deset tisuća godina, to će se uočiti, da to nije ni ljepše ni ružnije od onoga, što se danas izradjuje, te da je to današnje upravo istovjetnim umiećem izvedeno.«

Platon: Zakoni. (Iz knjige II.)

»Svakako ne mislim tvrditi, da su religiozne potrebe bile jedinim pravilom u egipatskoj umjetnosti; nu te su potrebe bile u svakom slučaju ono glavno, što je utjecalo na rast umieća i što je upravljalo čitavim razvitkom sve do njegovih posljednjih dana. I nije se to dogadjalo samo na taj način, da bi Egipćani bili sviestni svaki put tog glavnog utjecaja i kod napredka i kod nazadovanja umjetničkog razvitka — već se to dogadjalo po nagonu i po običaju. Egipćani su naime nastavili istim putem, kojim ih je gore spomenuto načelo na početku njihove poviesti povelo. Tomu su se načelu i druge nacije starog vieka morale pokoriti, i to ništa manje nego Egipćani: posvuda u okolo, u Asiriji, Kaldeji, Maloj Aziji i Siriji bile su sasvim jednako usmjerene i arhitektura i kiparstvo i slikarstvo tako, da bi osigurale bogovima i ljudima vječni život i time istodobno blaženstvo s ove i s one strane groba — ali u Grčkoj je uskoro pobiedila težnja za čistom ljepotom međutim su Egipćani sve više tonuli u svoje starovjersko shvaćanje i konačno bili nesposobni poprimiti uzvišeniji način shvaćanja života, što se stvarao uokolo njih, što više oni nisu bili u stanju više ocieniti nove vrjednote...

Umjetnost je bila, kao i pismo i književnost, znanost i uobće čitava egipatska kultura jedno s egipatskom religijom. Smrtni udarac, koji je primila ta religija, morao je istodobno uništiti i umjetnost.

Smrt je prekrila čitavu tu umjetnost i sviet ju je izgubio iz svojeg vidokruga; gotovo petnaest vjekova se nije ništa o njoj znalo, jedino pričali su o njoj neki klasični pisci bajka, a poneki putnici zapažali su ogromne ruševine u blizini Kaira ili u pustinji oko Teba. Nešto prije sto godina iztrgnuta je ta umjetnost zaboravi i to zaslugom francuzke ekspedicije (Napoleonov pohod u Egipat), u njoj su sudjelovali crtači i učenjaci, a tek sadašnje pokoljenje znalo je pravilno ocieniti njezinu važnost, jer se ta ocjena i spoznaja važnosti zbog nebrige prošlih pokoljenja izgubila.

Gaston Maspéro: Poviest umjetnosti u Egiptu (1911.).

O Tinitskoj umjetnosti.

»U to doba graditeljstvo, kiparstvo i slikarstvo ne nastoje, da idealistički izraze ljepotu, već naprotiv nastoje ostvariti koristno. Jednako je intenzivna želja dalje trajati kod svih onih, kojih se tiče. To su živi ljudi, preminuli i bogovi, a da se taj cilj postigne, napregli su živi sve svoje umne sile, a taj napor, koji je kod tog izvršen upravo je utisnuo čitavom umieću sasvim osobiti značaj. Ponajprije se odabirao prema tome nastojanju material. Za ljude, čiji je viek, kako god bio dug, u poredbi s vječnošću, u kojoj bi imali trajati mrtvaci i bogovi, nepotreban trajni material. Za njih je i dobar laganiji material kao: zemlja, drvo i mekani kamen...... i najbogatiji faraoni smatrali su, da nije izpod njihove časti stanovati u kućama od osušene cigle, čije su pokrove nosili drveni stupovi, dok su stiene i stropovi bili prekriti slikanim štukom, koji nije bio trajan. Dostajalo im je, da njihova palača traje, dok su živi, malo im je bilo stalo, hoće li se ta palača poslije njihove smrti smjesta srušiti. Sasvim drugčiji bio je slučaj kod stanova, koji su bili odredjeni za vječnost pokojnika i bogova: u tom slučaju morao se takav stan takmičiti što se tiče trajnosti s vječnim životom njihovih stanovnika, a to se moglo samo tako postići, da se je gradilo na najodporniji način i na najčvrstijim osnovama izabranim materialom.«

Gaston Maspéro: Poviest umjetnosti u Egiptu.

Zakon frontalnosti kao temeljna značajka egipatske monumentalne tvorbe.

»Tamo gdje vriedi zakon frontalnosti, valja zamisliti kroz svaku figuru — da li se ona kreće, stoji, kleči, ili je prignuta — srednji plan, (neke vrsti prereza) simetrijsku plošninu. Ta plošnina ide od tjemena figure, dieli lice po nosnom hrbtu, kao što dieli trup preko hrbtenjače u dvie simetrične pole — u desnu i lievu. Prolazi taj prerez prema tome i prsnom kosti, pupkom, genitalijama i tako ciepa čitavo tielo u dvie strane. Taj je plan (prerez) — što stoji okomito na prsnoj plošnini — nepromjenjiv. On ostaje uviek okomita plošnina i nikad se ne kreće ni ne svija na stranu.«

J. Lange: Etude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu' à l'art grec du cinquième siècle.

»Egipćanin u reliefu nastoji u svakom slučaju tako postavljati figuru, da se ona gledaocu prikaže u najširoj dimenziji; egipatski relief odklanja svako skraćenje. Prikazuju se objekti i ljudski likovi u geometrijskoj projekciji. Ne priznaje se još, da se imade tako oblikovati objekt, kako to oko gleda, ne priznaju se još ona pravila, što su u samoj pojavi, naime kako se objekt pričinja. Ne spoznaje se još značenje pojave (fenomena) za umjetničko oblikovanje; pojavu se promatra samo negativno — promatra ju se kao varku, koja izvrće istinu i stvarnost oblika. Bez sumnje znalo se, da se svaki lik u udaljenosti

od 30 metara čini manjim nego na deset metara, ali se znalo takodjer, da su likovi u stvarnosti jednako veliki. Shvaćalo se nedostojnim umjetnosti, kad bi se likovno oblikovanje zbog optičke iluzije zavelo, da ne prikaže oblike u njihovoj stvarnosti. I u tom bi se periodu činila perspektivna umanjivanja i skraćivanja, kao i slični postupci, najsmješnijim i ponajviše djetinjskim pogrješkama«.

Ibidem.

Umjetnička djelatnost u staroj državi.

»U staroj je državi umjetnost cvala tako kao nigdje do tada u starom svietu. Ali i kod tog se cvata pokazuje u smjernicama i u shvaćanju razlika izmedju Egipćana i Grka. Egipćanima bilo je nepoznato umjetničko idealno shvaćanje i istodobno ostvarivanje. Oni su voljeli ljepotu kakvu su nalazili u prirodi i samo takvom su se ljepotom okružili u svojim domovima i u svojoj okolini. Lotosovi su cvjetovi cvali na držcima njihovih žlica, a njihovo se vino izkrilo u čaškama istog cvieta tamno modre boje. Mišičave noge volova izrezbarene u slonovoj kosti podržavale su njihove ležaje na kojima su spavali; pokrov ponad njihovih glava bilo je zvjezdano nebo, što su ga držale paome, a svaku od tih paoma krunila je graciozna krošnja. Ili su opet rasle stabljike papirusa iz tla, da ponesu modri nebeski svod na svojim nabubrelim bokorima; golubovi i leptirice lepršali su po tim sobnim nebesima, pod je bio oslikan bujnim zelenilom šaša, medju korienjem plivale su ribe, dok je divlji bik tresao razsrđen svojom rogatom glavom, a ptice su uzalud svojim cvrkutom nastojale protjerati kradljivca krokodila, koji je ugrožavao njihova gniezda. Posvuda su po kućama bogataša pokazivali najobičniji predmeti netraženu ljepotu linija i čarobni sklad pojedinih odnosa. Bilo je to tako, kao da je posebni sjaj podala ljepota prirode i života i onim svakodnevnim stvarima i potrebštinama.

Posvuda su bili ti predmeti kućnog posoblja i svakidašnjeg života ukrašeni umiećem — dok nigdje ne nalazimo, da je umjetnost zbog sebe same bila ostvarivana. Što više, i u kiparstvu vladao je smisao za praktično. Divne statue stare države nisu bile stvorene, da bi se možda postavljale na javnim trgovima, da ih narod vidi, već da budu smještene u nutrinji mastaba, kako bi praktično koristile preko groba pokojnicima. Taj je motiv ponajviše i prouzrokovao sjajan razvitak portretnih statua u staroj državi.

U portretnoj su umjetnosti stare države upotrebljena sredstva, koja mogu ostvariti što veću sličnost životu. Čitava je statua bila obojena naravnim bojama, oči su bile umetnute od kristala. Živost statua toga vremena nije nikad kasnije nadmašena. Najljepša je medju sjedećim likovima svakako dioritna statua kralja Chefrena, graditelja druge piramide kod Giseha.«

J. H. Breasted: Poviest Egipta.

OPIS GROBNICE TUT-ANKH-AMONA

...« Bez sumnje stajali smo u grobnoj komori u kojoj je lies. Pred nama se izdizala pozlaćena velika škrinja, jedna od onih u koje se polagalo kraljeve. Tako je bio ogroman taj lies (5 : 3.30 : 2.73), da je gotovo izpunjavao čitavu komoru. Od četiri zida komore do liesa bio je uzki međuprostor od prilike 65 cm, dok je pokrov liesa sizao gotovo do stropa komore.

Ta je škrinja odozgora do dolje bila zlatom prevučena, na stranicama bili su umetci od jarke plave fayence, na kojima su se ponavljali magijski znakovi, ti su morali lies magijski osigurati. Uokolo na tlu je bila postavljena mrtvačka popubina, na sjevernoj se strani našlo sedam magijskih vesala, koja je kralj trebao, da se preveze vodama prekogrobnog svieta. Zidovi te komore bili su suprotno prednjoj komori ukrašeni šarenim prikazima i nadpisima u jarkim bojama, taj se ukras činio, da je u brzini izveden.

Sve te pojedinosti su nam kasnije upale u oči, naša je jedina misao bila u taj čas grobna škrinja i da li je ta škrinja neoštećena. Da li su provalnici provalili? Na iztočnoj su strani bile velike vratnice škrinje zatvorene i zabravljene, ali nisu bile zapečaćene. Konačno morale su te vratnice dati odgovor! Zato smo žurno potegli poprečni zapor i otvorili vrata škrinje. U unutrašnjosti nalazila se druga škrinja sa sličnim zabravljenim vratima, na zaporima se našao neoštećen pečat! Odlučili smo tada ne kidati pečat, naše su sumnje nestale, a i onako nismo mogli dalje prodirati, da ne oštetimo sam spomenik.

U tom trenu, vjerujem nismo uobće ni željeli skidati pečata, jer smo se osjećali već kod otvaranja prvih vrata kao provalnici. Taj naš osjećaj bio je možda još pojačan time, što nas se duboko dojmila lanena mrtvačka ponjava ukrašena zlatnim rozetama, a bila je prebačena preko nutarnje škrinje. Osjećali smo, da smo tu u prisutnosti mrtvog kralja i da bi mu morali izkazati počast. U svojoj fantaziji mogli smo zamisliti, kako se otvaraju redom vrata na škrinjama sve do najunutrašnjijeg pokrova, koji krije samog kralja. Brižno i što tiše zatvorili smo vrata i uputili se dalje, drugom kraju komore.

Tamo nas je očekivalo novo iznenađenje. Iztočno od grobne komore u zidu otvara se nizki prolaz u daljnju komoru, koja je bila manja i niža nego pređašnje. Taj prolaz nije bio prema prijašnjima ni zatvoren, ni zapečaćen. Sa ulaza, gdje smo stajali, bilo je moguće smjesta pregledati sadržaj te nove komore. Jedan jedini pogled je dostajao, da nas uvjeri, da je tu u toj komori bilo i najveće blago čitavog groba. Sučelice ulazu na dnu stajao je najljepši spomenik koji sam ikada vidio — čudesno liep, tako da je čovjeku od čuđenja i divljenja stao dah!

U sredini tog spomenika stajao je veliki ormar u obliku škrinje, taj je bio podpuno prevučen zlatom, a završavao je gore iztaknutim rubom, na kojem su bile zmijske glave. Uokolo ormara slobodno su stajali kipovi četiriju božica, zaštitnica; pružali su ti skladni likovi raširene ruke kao da zaštićuju, pokreti su im naravni i živi, toliko

suosjećanja i saučešća izrazuju im lica, tako da se učinilo i samo promatranje svetogrđem.

Svaka od tih božica zaštićivala je po jednu stranu škrinje. Dok su dvie božice od tih čuvarica svojim uprtim pogledom pazile na povjerenu škrinju, druge su dvie pune prirodne izražajnosti okrenule glave prema ulazu, kao da budno stražare, da se ne dogodi kakvo iznenađenje.

U tom je spomeniku neka jednostavna veličajnost, i ja se ne stidim priznati, da mi je bilo nemoguće i jedne rieči izustiti, kad sam ga ugledao. Bez sumnje bila je to škrinja u kojoj su se nalazile kanope, vrčevi, koji su bili važni kod obreda balzamiranja. (Kod balzamiranja vadio se kroz nosnu šupljinu jednom kukom mozak, otvarala se utroba i vadio drob, to se posebno spremalo u vrčeve (kanope) kraj same mumije) ....«

Iz djela Howard Carter i A. C. Mace
»The tomb of Tut-ankh-Amon«
(Tut-Ankh-Amonova grobnica)

LITERATURA:

Fr. Bissing: Einführung in die Geschichte der ägyptischen Kunst, Berlin 1908.

L. Borchardt: Die Pyramiden. Ihre Entstehung und Entwicklung, Berlin 1911.

Borchardt et Ricke: Aegypten, Berlin 1929.

J. H. Breasted: Geschichte Ägyptiens, Phaidon-Verlag 1936.

H. Carter et A. C. Mace: The tomb of Tut-ankh-Amon, London 1923.

F. Champollion: Monuments de l'Egypte et de la Nubie I.—II., Paris 1829.—1844.

E. Drioton: L'art égyptien, Paris 1932.

H. Evers: Staat aus dem Stein, München 1929.

Élie Faure: Histoire de l'art I., Paris 1926.

G. Farina: La pittura egiziana, Milano 1929.

H. Fechheimer: Die Plastik der Aegypter, Berlin 1914.

A. Hauser: Geschichte der Kunst, Leipzig 1925.

A. Hauser: Styl-Lehre der architektonischen Formen des Altherthum, Wien 1894.

M. Hoernes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 1925.

J. Lange: Etude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu' à l'art grec du cinquième siècle.

G. Maspéro: L'archéologie égyptienne, Paris 1887.

G. Maspéro: Histoire genèrale de l'art: Egypte, Paris 1912.

Fl. Petrie: The Arts and Crafts of Ancient Egypt, London 1910.

M. Pillet: Thèbes: Palais et nécropoles, Paris 1930.

A. Riegel: Stilfragen, Berlin 1893.

G. Semper: Der Stil, München 1878.

G. Steindorf: Die Kunst der Aegypter, Leipzig 1928.

H. Schaefer: Von ägyptischer Kunst, Leipzig 1930.

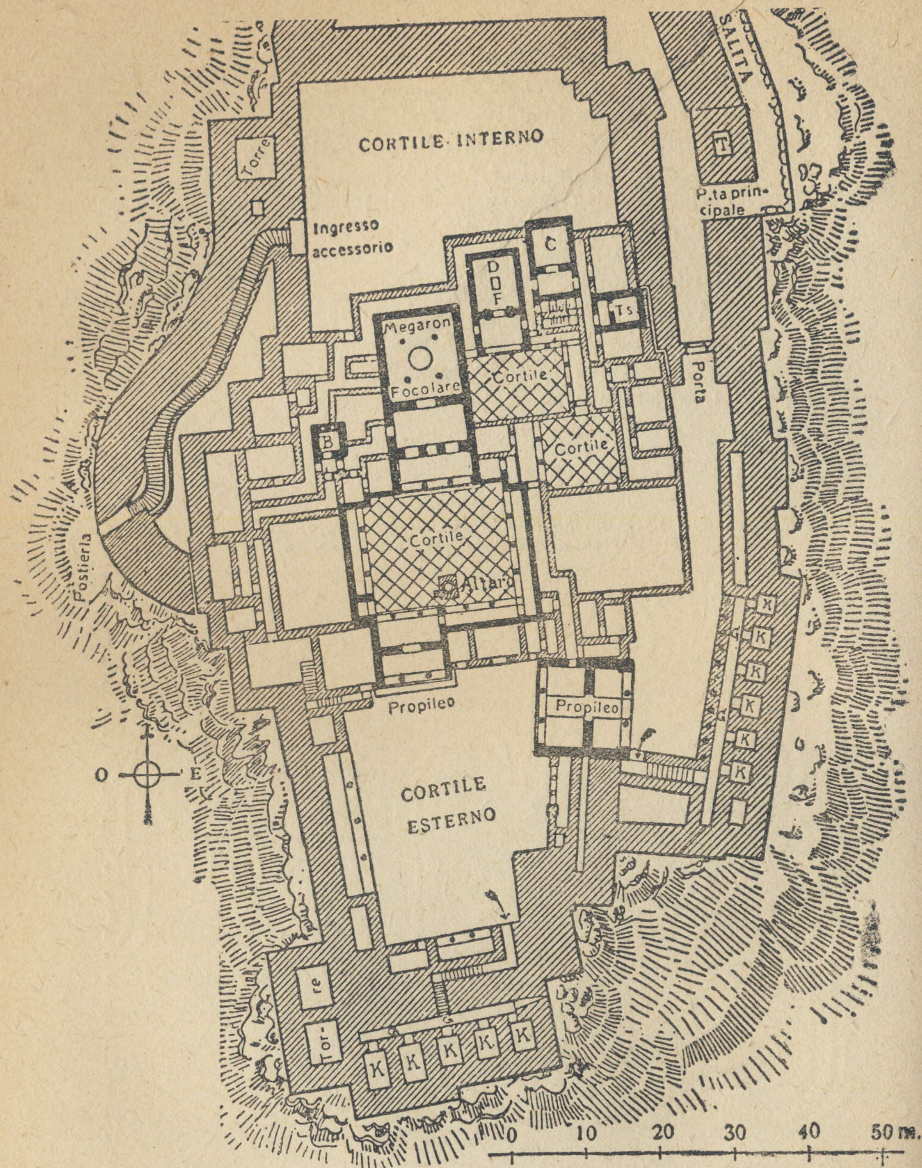
H. Schaefer et W. Andrae: Propyläen-Kunstgeschichte.

A. Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894.

Woermann: Geschichte der Kunst I.

U kamenu izvedeni ukras na pokrovu u Orchomenu. Sastoji iz vitica i cvjetova, motiv preuzet iz Egipta, prema Schliemannu.





Tlocrt palače u Tirinsu, B. kupatilo, D. dvorana za žene, F. Ognjište Ts. Riznica, C. Spavaonica, G. Hodnik, K. Celije, → prilaz k hodnicima

3. EGEJSKO-MIKENSKA UMJETNOST

Uz trajanje i postojanje velikih civilizacija na Iztoku u Mezopotamiji i Egiptu razvija se istovremeno usred Mediteranskog bazena na otocima Egejskog mora europska civilizacija početkom trećeg tisućljeća prije kršćanske ere. Njezin krug zahvaća Grčku i zapadni dio Male Azije. Žarište je Kreta, gdje se i nalaze najraniji spomenici te epohe. Istovremenost tih triju velikih civilizacija tumači ujedno činjenicu, da se ta tri velika kruga dodiruju i ponekad sieku, tako da nastaju izmjenična djelovanja i utjecaji, a prema tome i sasvim nove variante u pojedinim likovnim izrazima.

Egejska umjetnost nije tako dugog života poput mezopotamske i egipatske, ona traje od predpoviestnog vremena sve do XV. vieka, kad će je nasliediti mikenska varianta sve do XII. vieka. Značajka je tog umieća velika sloboda, koja ne postoji u iztočnjačkim izrazima. Upravo ta značajka osposobljuje egejsku umjetnost, da bude prava predhodnica velike grčke umjetnosti.

Nedavno je, krajem prošlog vieka, u pravom svietlu prepoznata. Odkopavanja što ih je vršio 80. godina Niemac *Schliemann* u Grčkoj i na tlu stare homerske Troje u zajednici s arhitektom *Dörpfeldom*, te Englez *Ewans*, koji je iztraživao kretska nalazišta, pokazala su tu predhodnicu grčkog umieća u sasvim novom svietlu.

Poput mezopotamskih zgrada i egejska je palača četverougla. Ona je jezgra oko koje se nižu dvorišta od kojih je jedno središnje. Oko tog žarišta sagrađeni su nuzprostori, razpoređeni prema potrebi. Obično je glavna zgrada na uzvisini, te gospodari ne samo ostalim građevinama, već je i točka s koje se vlada okolinom. Kretske palače nisu utvrđene. Obično sama glavna palača posjeduje preddvorje i triemove sa stupovima, koji su bili prvotno od drva na kamenom podnožju, a kasnije od kamena. Dvorana za primanje bile su prostrane, ravni krov su nosili stupovi. Opločenje bilo je odlično; spremišta su bila velika i prostrana, često napunjena velikim posudama za ulje i vino. Uobće cieli

razpored gradnje, zatim način odavali su visoku razinu civilizacije. Bila je provedena i kanalizacija.

U Phaistu čitava se arhitektonska cjelina razčlanila u različite razine, izkorišćujući upravo savršeno brežuljak na kojem je dignuta. Vješto i spretno povezani su bili prostori stepenicama od kojih su najšire bile do 13 metara.

U Hagi Triadi pokušao je šta više graditelj upotrebiti indirektno svietlo, tako da je savršeno polučio mekanu razsvjetu prostora i zaštitio nastanbu od vrućine. I drugdje na Kreti bila je razsvjeta slično provedena.

U Knosu je takodjer smještaj brežuljaka diktirao konstrukciju zgrade. Posebni otvori spretno razpoređuju razsvjetu i zračenje. Vodovod i kanalizacija pokazuju brigu za higienu i komfor.

Poput Egipta gradi i kretski graditelj jednakim otesanim kamenom. Izvana preoblači zid bielom žbukom, a iznutra prevlači crvenom ili bielom žbukom, ili ukrašuje stiene freskima. Plastički je ukras riedak.

Na Kreti nema velikih skulptura, minojski umjetnik voli malene dimenzije. On reže u kamen likove životinja, pa umeće prema mezopotamskim uzorima razne boje, tako na biku iz *Knosa* umeće oči od crvenog jaspisa i kristala.

Za ljudske figure upotrebljavaju se bronca, pečena glina i bjelokost.

Sva je ta umjetnost razprostranjena po egejskim otocima. Nazivlje se i *minojskom* prema mitskom kralju *Minosu;* njezina je mlađa družica zauzela grčko kopno i tamo podučena kretskim izkustvom tvori mikensku variantu, nazvanu po mjestu *Mikenama,* gdje su se našli najznačajniji spomenici. Drugi su važni spomenici u *Orhomenu i Tirinsu,* ovi su ponajviše poučni. — *Tirins:* Nizki brežuljak obkoljuje zide ogromnih kamenova; čini se kao da su to zide podigli neki kiklopi, valjajući čitave stiene i ostvarujući velike kamene mase. U tu kamenu utvrdu prilazi se rampom (uzlaznim putem) do jedinih gradskih vrata. Tko se na takovom putu približuju gradu u neprijateljskoj namjeri, izvrgava se tomu da bude podpuno nezaštićen. Palača se sastojala od jedno-

katnih zgrada sa ravnim krovom. Oko te jezgre uokolo postavljeni su manji prostori, oni su svi međusobno čvrsto povezani.

Put od glavnog ulaza do palače vodi kroz glavna, zatim prva mala nutarnja vrata, potom se dolazi, kroz veliki nutarnji ulaz u prvo dvorište. Iz njega vodi protiron, propileje (πρόθυρον, προπύλαιον) u *aulu* i nutarnje dvorište, gdje je žrtvenik.

Iz aule ulazi se u preddvorje, a iz tog u *prodomos*(πρόδομος) pred prostor-dvoranu pred glavnom dvoranom, a ta je megaron glavna dvorana za mužke. U njoj je ognjište, daljnji prostori su za žene, za spavaonice, za riznicu. Posebna je prostorija priređena za kupaonicu.

Da je ta mikenska arhitektura kiklopskih razmjera imala i skulptorskih ukrasa, koji su uvjetovani bili po samoj građi, pokazuju ponajbolje poznata lavlja vrata u Mikenama, komponirana poput kakvog grba na ogromnom kamenom balvanu u trouglu. Nadživjela su vjekove. Ukras je bio i po zidovima tih mikenskih prostora. Sačuvani su pojedini dielovi, koji pokazuju veliko bogatstvo tog ukrasa izvedenog na mokroj žbuci, dakle pravi fresko. Boje su crvena, žuta i modra i tu već vidimo po viticama, spiralama i valovitim obrubima, kako su te fresko slikarije predhodnice kasnijeg slikarskog razvitka u Grčkoj. *Schliemann i Dörpfeld* odkapali su i opjevanu Troju. Na briegu Hisarlik njihove su lopate našle razne naslage. Šesta je identificirana kao homerska, i istovremena je utvrdama i gradovima u Mikenama, Orhomenu i Tirinsu. Dakle iz istog doba, kad su na Peloponezu Ahajci, osvajači Troje, gradili svoje tvrđave.

U Troji je slični razpored i slični je tip zgrada kao i onaj u Tirinsu.

Građevine iz tog starog doba imadu sve četverouglaste osnove, koje su se dalje stoljećima zadržale. Stari ulazi u te ahajske gradove kao i tlocrti dvornica i preddvorja čine u stvari osnovni oblik svih kasnijih Propileja, a hram kao stan boga poprima u svim kasnijim variantama osnov starog

ahajskog megarona. Te su osnove i tlocrti polazna točka za arhitektonski razvitak u Grčkoj.

Uz četverougaoni tlocrt postoji i gradnja u krug, koja se upotrebljava u glavnom za grobove mikenskog doba. To su takozvani grobovi *s kupolama*. Od tih, koji su nađeni na raznim mjestima najvažniji je i najpoznatiji *Atrejev*, koji su prije zvali Atrejevom riznicom.

U blizini kraljevske utvrde ili grada stoje ti kraljevski grobovi. Kroz dugački *hodnik (dromos)* i kroz bogata vrata dolazi se do okruglog prostora. On je sagrađen tako da su spram gore postavljeni sve uži kameni vienci jedan ponad drugog i na taj je način prostor nadsvođen. Ukras rozeta je bio vjerojatno izveden u metalu. Taj glavni prostor bio je posvećen kultu preminulog vladara, a sama grobna komora bila je nizka, četverouglata, s ravnim stropom. Te su grobnice bile izvana zasute zemljom, tek su vodila u njih izkićena vrata.

Takva kupolasta grobnica u Orhomenu slabije je sačuvana, a bila je ukrašena vitičastim ukrasom.

Naravno da je ovaj razvitak graditeljstva pratilo slikarstvo i kiparstvo, nu ni jedno ni drugo nije ostavilo značajnih tragova, kako je to slučaj sa zlatarskom vještinom, koja je do nas doprla u savršenom obliku.

Primjeri su *mrtvačke maske* sa izrađenim portretskim značajkama kao i bogato urešeno posuđe *(Vrč iz Vaphia: prikaz bikova)* i oružje kao mačevi od bronca s umetnutim zlatnim i srebrnim likovima iz prikaza lova.

K ovima treba među drugim umjetničkim tvorevinama pribrojiti *mikenske vaze*, koje su sasvim istovjetne kretskima. Sadržaj su im, kraj spiralnih i valovitih motiva ribe, morske zviezde, polipi i korali. Isto tako iz flore preuzeti biljevni motivi: ljiljani, bršljani, štaviše i paoma.

Taj stil zamjenjuje poslije dorski sa geometrijskim razporedom samog ukrasa.

Kretsko-mikenska umjetnost ne traje dugo poput egipatske, ona je već oko 1000 godina prije Krista gotovo sasvim utrnula, a na njezino mjesto kao zakonita nasljednica nlazi pobjedno grčka umjetnost.

Vaza iz palače u Knosu sa tektonskim ukrasom prema A. J. Ewans-u



PRILOZI

OPIS AHILOVA ŠTITA

Homer: Ilijada XVIII.

Najprije težak štit i velik načini kiteć
Svuda, okolo njega povuče presjajan obod
Blistav i trostruk, a tad od srebra pripoji remen.
Pet je vojeva bilo na štitu, na kojemu Hephaest
Činiti poče umom, vještinom umieća mnoga

Najprije načini zemlju, nebesa načini, more,
Sunce neumorno on i mjesec načini puni,
Zatim zviezde sve po nebesima prosute cielim,
Snažnoga Oriona, Plejade, i još Hyade,
Načini Medvjeda, koga nazivaju takodje Kola;
On se okreće tu, Oriona neprestano motri,
Nikad ne zalazi, da u Okeanu okupa sebe.

Zatim udjela dva na štitu prekrasna grada
Smrtnijeh ljudi; gostbe i svatovi bjehu u jednom;
Uz svietlo zubalja, pjesme svatovske se orahu mnoge;
Momci se u kolu plešuć okretali, med njima glasno
Ječahu svirale tada i forminge; žene stojeći
Svaka pred vratima svojim stojeći čudjahu sve se
Množtvo čeljadi bješe na trgu; svadja se tudjer
Zarodi i dva se muža krvarine svadjahu radi
Za muža ubitog; jedan govorio, sve da je dao
Žuboreć puku, a onaj nieko, da primio nije;
Oba željahu oni pred sudcem obranim svršit
Razpru, a narod je jednom i drugome viko pomažuć.
Narod mirahu ondje glasnici, starješine pako
U svetom sjedjahu krugu na tesanom svaki kamenu
Skeptre glasnogrlih držeć glasnika u rukama svojim.
S njima se dižući jedan po jedan zborahu pravdu,
Zlatna talenta dva u sriedi med njima bjehu,
Da budu onom, tko pravdu medju njima najbolju rekne.

Oko drugoga grada u oružju sjajući vojske
Dvie ležahu, njima ovladala dvostruka miso,
ili razoriti grad il' na dvoje sve podielit,
Štogodj mileni grad imaća u sebi imade.
Ali ih ne slušahu unutra, već zasjedu tajno
Spremahu. Mile žene i djeca luda na zidu
Stajahu braneći njega i slabašni stajahu starci;
Oni izidju, Arej i Pallada bjehu Athena

Pred njima oboje zlatni, u haljine odjeti zlatne,
Krasni, veliki bjehu u oružju, kanoti bozi,
Bijahu jasni; ljudi iza njih bijahu manji.
Kada već do mjesta dodju, gdje zasjedu htješe učinit,
K potoku, gdje je bio vodopoj čitavoj stoci,
Onda se posade tu odjeveni oružjem sjajnim.
Podalje uhode dva iz naroda ležahu njima
Čekajuć, kad li će ovce krivoroga goveda vidjet.
Stada se pokažu brzo, a praćahu dva ih pastira
Veselo svirajuć frulu, prievaru ne spaze oni.
Kad njih opaze oni, tad navale, govedja stada
Umah otimat stanu, bjelorunih stada ovaca
Takodjer otimat počnu i čobane stanu ubijat.
Al' kad veliku buku kod goveda začuje vojska
Druga sjedeći mjestom pred zbornime, umah na konje
Skoče poskokljive, podju u potjeru i stignu brzo.
Stanu potoku onom uz žale i borit se počnu,
Mjedena koplja od jednih polete k drugima umah.
Svadja i vreva bojna i pogubna nadje se Kera
Istom ranjena jednog držeći, jednoga jošte
Neranjena, a jednog već mrtva za noge vukuć
Po bitci; crven joj plašt na ramenima od krvi ljudske
Bješe. A borci bjehu ko čeljad bore se živa
Jedni otimahu od drugijeh tudjer mrtvace.

Načini mekotu zatim Hephaesto oranicu prhku,
Široku, oranu tri put; orača na njoj je množtvo
Volujske vrtjelo jarme i gonilo ovdje i ondje.
Kada bi oni okrenuv oranici došli već na kraj,
Onda bi k njima čovjek pristupo i medenog, sladkog
Vina im davao vrč, a oni okrenuše opet
Uzduž brazda želeći oranici širokoj na kraj.
Ona se crnjaše ostrag i oranoj bijaše nalik,
Ako i bijaše zlatna, — divota doista bješe.

Onda načini polje, a na njem visoki usjev,
Po kom su želi žnjači držeći srpove oštre,
Na zemlju rukovedi po brazdama padahu guste
Jedne, a druge slamom vezači vezahu ondje.
Tri su na polju bila vezača, ostraga dječaci
Rukovedajuć bjehu, u rukama objema noseć,
Ravno dodavajuć, a kralj na brazdi med žnjačima šuteć
Stajaše skeptar držeći u ruci radostan srdcem.
A podaleko pod hrastom glasnici spremahu jela,
Velikog zaklaše vola, oko njeg se bavište tada,
Žene činjahu ručak i sipahu bielo brašno.

8



Crtež sa vaza (prema Furtwängler-Reicholdu) Paris odvodi Helenu

Onda vinograd krasan i zlatan grozdova prepun
Načini Hephaest, sve se po njemu crnili grozdi,
A na srebrnom kolju uzvijale loze se u vis.
Okolo od nǎda jamu, od kositra ogradu Hephaest
Načini; jedna se staza po vinogradu je dala,
Jeđina, kojom su išli berači trgajuć groždje.
Djevojke pako mlade i momci veselo skačuć
Medeno sladko groždje u pletenih nošahu koših.
Med njima pako svim u sriedi u formingu zvonku
Dječak je udarao ljubko i linovu pjevao milu
Pjesmu nježnime glasom, a oni podjedno plešuć,
Kličuć, ijujučuć pjev mu sliediše nogama skačuć.

Onda udjela stado ravnorogih goveda Hephaest,
Od zlata načinjena i kositra goveda bjehu;
Mučući uzduž žubor-rieke iz obora podju
Na pašu goveda ta, baš uz rit, štono se njiše.



Crtež sa vaza (prema Furtwängler-Reichholdu) Pobjedni Ahajci preotimlju Helenu

S tima su govedima pastira četiri išla,
A s pastirima devet brzonogih idjaše pasa.
Na prva goveda dva stravita lava navaliv
Zgrabe rikača bika i vući ga prionu, a bik
Rikaše glasno te psi i momci k biku polete.
Lavovi proderu kožu na velikom biku te krvcu
Crnu i utrobu stanu izpijati; zalud pastiri
Nauste brze pse na lavove, oni ih ugrizt
Htjedoše, ali se opet odvratiše svaki put od njih
Te se čuvajuć, blizu stojeći, lajahu na njih.

Onda udjela pašnjak rukotvorac slavni u dolu
Krasnome; pašnjak je pun bjelorunih bio ovaca;
Načini kolibe ondje pod krovom, obore, staje.

Onda činjaše vješto rukotvorac preslavni kolo
Slično onome, kakvo u Knosu širokom gradu
Ariadni Daedal ljepokosoj načini njekoč.
Tu su držeć se rukama za članke plesali momci,
Plesale djevojke tu su, što goveda domu si stiču.
One su bile tankih u platnenih haljinah, momci
U kasno satkanim bjehu hitonma, kojim su žice
Malo od ulja sjale; vience imahu djeve
Krasne, a mačeve zlatne na srebrnom remenju momci.
Sada su skakali momci i djevojke nogama vještim
Vrlo lagano, ko što kad lončar ogleda sjedeć
Kotač u rukama njega držeći, ne će li letjet;
A sad su jedni k drugim po redu trčali opet.
Oko ljubkoga kola nanizalo mnogo se puka,
Koj se veselio; njima uz formingu pjevač božanski
Pjevaše pjesme, a dva posred njih bijahu glumca, —
Pjevač začinjaše, a oni se vrćahu skladno.

Onda veliku silnu okeansku načini vodu,
Čvrsto složenom štitu uz obod ju načini s kraja.

(Prievod Maretića)

OPIS STAROGRČKE KUĆE

»Boljarska je kuća u Homerovo doba obuhvaćala više zgrada, koje su bile ograđene zidom. Na dvokrilna vrata, pred kojima se nalazilo predvraće sa stupovima, a iza njih triem dvorištni također sa stupovima, dolazilo se u dvorište. U sredini je dvorišta bio žrtvenik Zeusa čuvara kućnoga, a sa svake strane suše za kola i oruđe, stanovi za služinčad i staje, pa bunar. Ako je, kao kod Odiseja, gospodarstvo bilo preneseno na selo, tekli su uza zid okolo naokolo triemovi, dok je sredina dvorišta bila uređena kao igralište, gdje su se prosci mogli pače bacati diska i koplja. Preko dvorišta bio je ulaz u stan. Kroz triem kućni ili preddvorje sa stupovima ulazilo se na dvokrilna vrata u mužku dvoranu. Visoki su stupovi držali krov, izpod kojega su se nalazili otvori za svjetlost i za dim. Usred stupova stajalo je ognjište, gdje je bilo odlično mjesto za gospodare i njihove goste. Stupovi su bili od drveta, a stajali su na kamenim podstavcima i imali žliebove, u koje su se mogla prislanjati koplja. Stiene su bile okrečene, u sjajnim boljarskim kućama obložene limom od tuča, pojedini dielovi urešeni i dragocjenim kovinama i viencem od modroga staklenoga slitka. Razsvjetljivala je dvoranu vatra od suhoga triešća, koje je gorjelo u žeravnicima, i vatra na ognjištu. Za razsvjetu su se nadalje upotrebljavale zublje od luča. Iz stražnjega diela megara vodila su u palači Odisejevoj povišena vrata na uzak hodnik, na koji se moglo doći i pokrajnim vratima iz preddvorja.

Na tom su hodniku bile kojekakve spremnice, ložnice i t. d. Pojedine su prostorije bile spojene uzkim hodnicima. U ovom je dielu kuće bio i ženski stan, sličan mužkoj dvorani, ali jednostavniji i tješnji, a okružavale su ga gospodarske prostorije i ložnice. Možda se u ženski stan dolazilo na vrata u stražnjoj stieni megara. Drvene su stube vodile u sobu sagrađenu na ravnom krovu. U Homerovoj kući nalazila se i kupaonica s kadom, u kojoj bi se došljak okupao.«

Music: Grčke starine.

O trojanskim izkopinama.

»Kako sam sve te stvari (u popisu preko stotinu brončanih, srebrnih, zlatnih predmeta, oružja i nakita, — čitavo blago) našao u kubičnoj masi ili zajedno posloženo, čini se, da su te stvari bile postavljene u drvenoj škrinji kraj gradskog zida. Takve škrinje spominje i Homer u palači kralja Priama.

Ilijada XXIV. 228—237

Reče, i zaklopce krasne od kovčega otvori umah,
Prekrasnih peplosa od tud starina izvadi dvanaest,
Dvanaest jednostrukih hlena i sagova isto toliko,
Farosa krasnih toliko, toliko jošte hitona.
Zlatnijeh talenata potegnuvši deset iznese
I dva tronoga sjajna iznese i četiri kotla,
Takodje prekrasni vrč, što Thračani daše ga njemu
U dar veliki......

(Prievod Maretića)

Sadržaj Priamove škrinje može se sasma dobro uzporediti sa stvarima odkopanog blaga. Moguće je, da je netko, kad je izbio požar, to blago hitno spremao u škrinje i te htio odpremiti, ali nije imao vremena, da iz škrinje izvuče ključ; već ga je kraj stiene zatekla ruka neprijatelja ili oganj. Svakako bio je prisiljen ostaviti škrinju, koja je neposredno poslije toga bila prekrita u visini 5—6 stopa crvenkastim i žutkastim pepelom kao i krhotinama cigla od blizke kraljevske kuće...

Veliki zlatni diadem od 22 palca dugog i pol palca (zolla) širokog veza za glavu, nosi sa svake strane sedam malih visećih lanaca, što pokrivaju sljepočice. Svaki od tih lanaca sastoji se od 50 dvostrukih prstenka, izmedju svakog četvrtog visi šesterokuti list, koji je dužinom proparan. Ti su lanci vezani medjusobno sa četiri križna lanca. Na kraju svakog obodnog lanca vise likovi slični trojanskim idolima.

Takav diadem sasvim odgovara onom, kojeg u dubokoj žalosti nad smrću Hektorovom kida sa svoje glave Andromaha. (Ilijada XXII. 468.—470.).

H. Schliemann: Ilios
(Grad i zemlja Trojanaca)

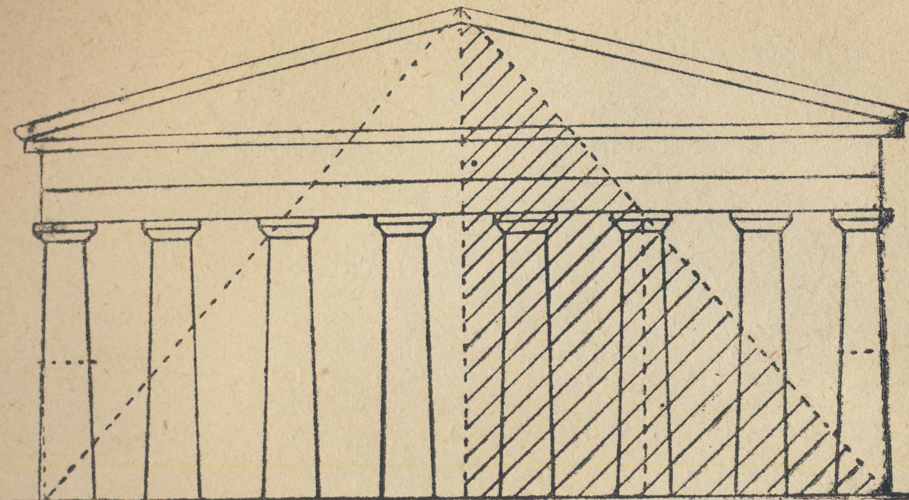
»Trebalo je odkopati tlo, iz zemlje osloboditi kamenje, valjalo se odreći za neko vrieme, da u tom kamenju spoznajema sami sebe u tu svrhu, da bi u njem zagledali se u fantom ljudstva, koji je nastavao u predpoviestno doba iztočno sredozemlje. Schliemann, vjerujući u Homerove rieči, prevrnuo je poljane od Argosa, Tirinsa sve do Mikene. M. Ewans je ušao na Kreti u Minosov labirint, gdje je Tezej ubio Minotaura. Mitos i poviest su se prožele. Čas jedan simbol postaje zbrojem od stotinu dogodjaja istog reda, čas opet stvarni dogodjaj, reprezentativan za čitavu vrstu običaja, ideja i pustolovina poprima za nas naličje simboličkog privida.

Da li je upravo tielo, što je našao Schliemann pod tlom mikenske agore tielo Agamemnovo i da li je dardanelski Hisarlik Troja? To je sasvim sporedno. U vrieme izmedju Abrahama i Mojsije, u vrieme kad su Tebe vladale Egiptom, Egejsko je more živjelo. Feničani su tad nadolazili ploveći od otoka do otoka i budeći novi život posredstvom izmjene medju ribarskim rodovima, što su nastavali Kiklade, Samos, Lezbos, Hios, Rhodos i sve one pećine zasute izkričavim morem od bregova kretskih i peloponežkih do zatona maloazijskih. Njihovim posredovanjem je senzualni i krvoločni duh Iztoka kao i onaj tajanstveni duh, što ga je ponielo pučanstvo doline Nila, oplodio ove žale. Danaos je došao iz Egipta, Pelops iz Azije, a Kadmos iz Fenicije.

Élie Faure.
(Poviest umjetnosti, I.).

LITERATURA

Ewans Arth: Knossos The palace, Londres 1902.
E. Bell: Prehellenic architecture in the Aegean, London 1926.
L. Delaporte: L'art Égéen, Paris 1932.
J. Charbonneaux: L'art égéen, Paris 1929.
D. Fimen: Die kretisch-mykenische Kultur, Leipzig 1921.
H. R. Hall: Aegean Archaelogy. London 1915.
R. Lichtenberg: Die ägäische Kultur, Leipzig 1911.
Mackenzie D.: Cretan Palaces and Aegean Civilisation, London 1906.-1907.
Paribeni R.: Haghia Triada, Milano 1932.



Grafički prikaz odnosa na pročelju Parthenona prema F. Benoit »Architecture et antiquité«

III.

UMJETNOST JEZGRE SREDOZEMLJA

1. GRČKA UMJETNOST

Razpored:

I.	Grčka umjetnost do perzijskih ratova (arhajsko doba)	
	1.) Rano doba	900—550
	2.) Kasnije doba	550—475
II.	Grčka umjetnost od perzijskih ratova do razsula Grčke	
	1.) V. viek	475—400
	2.) VI. viek	400—275
III.	Helenistička umjetnost	
	Od Diadoha do rimskih careva	275— 25 prije Krista.



Karta Grčke prema Stürzenacker-u

Više od dvadeset stoljeća vršila je i vrši još i danas grčka umjetnost kao i njezina kultura ogromni utjecaj na razvoj sveobće kulture i civilizacije, a pogotovo na razvoj umjetnosti bielog čovjeka. Više od dvadeset stoljeća živio je i živi u sviesti tog istog ljudstva pojam Helade kao neki davno izgubljeni ideal istine, slobode i ljepote. — Kroz to vrieme kadgod se u sviesti tih bielih ljudi rodila sumnja ili umor, ili kad se bolno osjetio nesklad, te su se pogledi i poimanja o liepom i skladnom pokolebali, sve su se sviesti obraćale staroj Heladi. Ta je umjetnička izražajnost bila nekim trajnim izvorom uviek novih pobuda. Njezina su poimanja vriedila vjekovima kao jedino spasonosna. Kroz generacije i tisućljeća taj je pojam grčke umjetnosti trajao i razumljivo je da su se kroz to vrieme pojam i shvaćanje te umjetnosti mienjali. Razumljivo je, da se to poimanje u sviestima razprelo u neki san, u neko magleno umišljanje o toj umjetnosti. Stvoren je neki ideal, te je grčka umjetnost shvaćana kao izraz sretnog i blaženog stanja, gdje su vladali samo sklad i savršenost, koji se više ne mogu dostići. Uznositi prikazi i blistave poviestne knjige pune hvale i slave o Grcima i o njihovoj umjetnosti ostvarile su tu prividnost. Tako je nastala od pojma velike grčke umjetnosti čarobna fata morgana, u čijem je blještavom i zamamnom sjaju rasla grčka umjetnost u neki nadzemaljski uzor, koji se jedino ima nasljedovati, da se bar donekle ljudstvo približi onom prijašnjem sretnom i blaženom stanju vladavine sklada i ljepote, što zrači kroz stoljeća sa malog europskog poluotoka, i to trajno na čitavi globus.

Nu jedno su san i prividnost, a drugo je stvarnost, kakova je bila. I upravo ta prividnost i to stvaranje neke umišljene i idealne umjetnosti od pojma grčke umjetnosti bilo je ne samo u prošlosti umjetnosti prečesto štetno samom umjetničkom razvoju kod raznih naroda, već je ta prividnost sakrila stvarne oblike i prednosti tog velikog ljudskog izraza, zatajivši njegove bitne oznake, te uobrazivši od elemenata tog umieća obći svesvjetski kalup bez sadržaja i bez duha.

Pojava i razvitak grčkog izraza i grčkog duha uvjetovani su samim tlom i povoljnom klimom Sredozemlja. Uvjetovani su, drugo, vremenom u kojem su nastale i nije razumljivo, da bi taj razvoj bio moguć u drugo vrieme, a treće, i to ponajvažnije, taj je razvitak uvjetovan značajkama grčkog naroda. Grčki čovjek je organski izrastao na onom geografskom mostu, koji tvori grčki arhipelag i grčko kopno između Azije, Afrike i Europe. Taj Grk je produkt mješavine i to sretne mješavine plemena, koja su sa sjevera prodirala na Peloponez i starosjedilaca, što su zapremali Grčku i otočja kao i obale Male Azije. Mješavina nomada i moreplovaca primala je utjecaje iz Male Azije, Fenicije i Egipta, a našla je baštinu visoke civilizacije u egejskom krugu. To utjecanje liepo tumači grčki mit s likovima Pelopsa (Azija), Kadmosa (Fenicija) i Danaja (Egipat).

Dok je rast postigao podpuno slievanje svih tih elemenata u jednu organičku cjelinu, trebao je vremenski dosta dugi period. Trebalo je krvoločnih borba, koje nose biljeg naročitog divljačtva, kao što to nose i ostali kasniji periodi grčke poviesti. Od mitske ekspedicije Ahajaca pod Troju do Aleksandrovih slavnih pustolovina u svrhu stvaranja svjetskog gospodstva putem krvavih borba između pojedinih malih grčkih državica i gradova i putem koloniziranja i krvarenja duž obala gotovo čitavog Sredozemlja, svuda se očituje taj nemirni Grk kao čovjek više krvolok nego heroj, više pljačkaš i pirat neobuzdane prirode nego čovjek, koji se obuzdava etičkim zakonima. U stvari je on amoralan, diete prirode, koji se ne da sapeti u lance bilo kakve dogme ili kakve više prekogrobne sile. Obdaren je naročitom imaginacijom, koja mu omogućuje stvaranje poetskih i plastičkih fikcija i to savršenih po svom obliku, jer taj Helen žeđa za savršenošću oblika. Skučen na neplodnom tlu mora se zadovoljavati s malenim, zato je i toliko egocentričan, te postaje opasnim, krvoločnim i lukavim protivnikom onoga, koji mu staje na put. Ostvarenje grada (polis) kao oblika države nije ništa drugo nego jedina moguća forma, u kojoj se ta anarhična priroda mogla izživljavati.

Naravno da taj oblik prolazi gotovo u svakom mjestu u bezbrojnim variantama sve vrsti vladavina od demokracije do najfanatičnijeg tiranstva u velikom i malom. Ta anarhična narav Helena kroz čitavu poviest rađa bezbrojne sukobe, borbe stranačke i međugradske — borbe između plemena i pojedinih rodova. Dakle u stvari nikakovo sretno i blaženo vrieme!

Sami pojmovi istine, slobode i ljepote za Grka poprimaju sasvim naročiti značaj i naročiti sadržaj. Istina je za Grka ono što on može svojim razumom dokučiti, on je od prirode racionalist. I uistinu on prvi krči sebi put do spoznaje bez ikakvih zaobilaznih puteva i bez ikakve mistike. Ta spoznaja poprima njegov lik. Grk stvara bogove prema sebi. »I čitav Olimp nije drugo nego diviniziranje čovjeka, i to Grka, jer taj Zeus, Ares, Hermes, Apolo, Hera, Atena, Afrodita i ostali veliki i mali bogovi i polubogovi lažu, zavode, pretvaraju se, otimlju, ubijaju, tuku se, osvetljivi su, opijaju se i žive u razvratu kao što to radi i Grk. Zašto su onda bogovi? Zato jer sve te strasti, sve te poroke kao i dobre strane čovječje prirode imaju bogovi u toj mjeri i u tom savršenstvu, da im ljudske kreposti ni ljudski poroci, nisu dorasli.« Grk prema tome idealizira u bogovima sebe, a ne stvara poput Egipćanina ili Azijca, boga kao neku nadnaravnu silu. Čovjek je mjerilo svega, bitna je misao grčkoga duha. Ta je misao razlog privlačivosti njegovih ostvarenja, a ona je i glavni razlog što je Grčka postala odgojiteljicom čitave Europe.

Prometej nosi ljudima vatru, koju je ukrao bogovima. Ta vatra nošena je najintenzivnijim kreativnim duhom. Nošena je od grčkog genija u kaos i barbarstvo, da se stvori kozmos: istina, ograničen je taj grčki kozmos. On je jednostran, ali u njemu vlada bistrina i jasnoća, jer grčki genije je sav u tome kako izrazuje svoj ograničeni pogled i svoje osjećanje. I to kako, ono formalno je savršeno. Ostvaruje prema sebi sklad, potom usklađuje i stvara red oko sebe. Stvara svoj sviet sažetih oblika, zato mu je izraz i plastičan kao ni jedan izraz do njega.

Njegova vjera nije ga sputala, već je i ona izraz njegovog pojma slobode. Sve mučno, dogmatično i fanatično je u toj vjeri izostavljeno. Ona je postala liepom pričom, u kojoj su prirodne sile božanstva u savršenim ljudskim spodobama. Grčki genije poetizira tako prirodu. I sunce i zviezde, mjesec i zemlja, more i planine, izvori i rieke, oblaci i magle, vjetrovi i daždevi, sve je to ta svemoćna uobrazilja pretvorila u likove i ljepote skladnih i uzvišenih ljudskih oblika. (Antropomorfizam)

Strasti i kreposti, griesi i vrline, pobjede i poraze, sve je to grčki genije oblikovao u lik skladnog ljudskog tiela, savršenih odnosa. I ista smrt kod Grka nije poprimila stravičnu grimasu i nju je sretna imaginacija prepričala u skladni oblik. To još ne znači da ta narav nije znala za tragično, jer kolikogod je ta priča i ta poetizirana religija odavala naivne crte mladosti i nekog naročitog životnog optimizma, to je istovremeno taj ostvareni grčki sviet bio zasićen pesimizmom, kojeg nije mogao nikakav sklad i nikakva ljepota prekriti. Tako ima u Homeru u Iliadi izraza tog pesimizma i fatalizma:

Kakov je lišću rod i ljudima takav je uprav.
Jedno po zemlji lišće razbacuje vjetar, al' raste
U šumi brstnatoj drugo, kad proljeće nastane opet
Tako i ljudi jedni dospievaju, a drugi ginu.

H. VI. 196. (Maretić pr.)

Tako o vriednosti života ističu pjesnici svoj sumorni sud, izriče ga i filozofija, da samo citiram Aristotela:

»Što je čovjek? Ništa drugo nego pravi skup slabosti, plien jednog trenutka, igračka slučaja, slika prolaznosti, koju goni čas zavist čas nesreća; ostalo je sluz i žuč«.

Ta se rezignacija pojavljuje naravno i u likovnoj umjetnosti, ona se veže uz pojam slobode, jer taj je u Grčkoj u običnom životu sasvim naročit.

Neobuzdana priroda Grka upravo u tom je zapala u protuslovlja, tražeći kao ideal individualnu samoživu slobodu

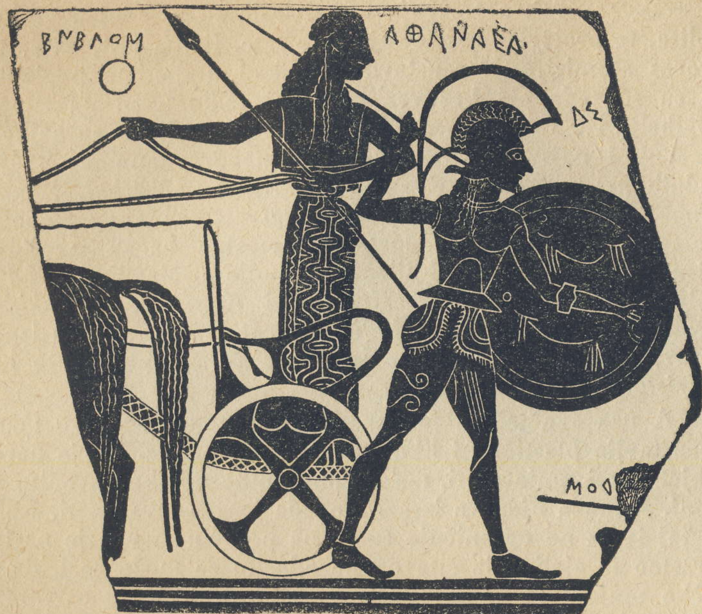
za svakoga. Takva traženja atomizirala su zajednicu grčkog polisa, te proizvele najštetnije rezultate. Istina jest, da se taj proces atomiziranja zaustavio ponekad u danima pogibelji, te su se tada svi bez razlike našli jedinstveni na suprot pogibelji. Nu to je bilo riedko. Poviest nas uči, da su najbolji građani, i najsvjetliji umovi, bili neopravdano iz svojih rodnih gradova protjerivani. Tako *Klisten*, *Miltiad*, *Kimon*, *Themistokle*, *Timotej i mnogi drugi* — sve zbog slobode! Demetrije je osuđen na smrt, a Demosten bačen u okove. Nisu ni umjetnici ni književnici bolje prolazili. *Hesiod* je ubijen. Prognani su bili *Herodot* i *Ksenofon*, i *Tukidid*. Proskribiran je bio i isti *Fidia*. *Sokrat* je odsuđen da izpije otrov, *Platon* i *Lizia* bježe iz Atene da se spasu, isto kao i *Aristotel*, da ga ne ubiju.

A uza sve to taj je narod genialan, on uza sve mane predstavlja plastičko i likovno osjećanje svieta. To je narod umjetnika i umjetnosti, ma da umjetnike nikako naročito ne cieni. Jasnoća njegova izraza pogađa jezgru stvarnosti. Kako se taj izraz ne ograničuje samo na pojedince, već je nastao i rastao iz cjeline iz čitavog naroda, to se može reći, da je grčka umjetnost najnarodnija umjetnost, koja je ostvarena u čitavoj svjetskoj poviesti.

Ostvarena je u slobodnom takmičenju (agon). Takmio se grad sa gradom, građanin sa građaninom, da u samom umjetničkom izrazu u oblikovanju ljepote bude što savršeniji. Kao što je na palestri ili stadionu onaj pobjednik, tko je najbolji, najspretniji, najbrži i najsnažniji, tako je i u umjetnosti, u takmičenju izabrano, odlučeno i priznato najbolje i najskladnije djelo. Plod je tog agonalnog stanja — grčki savršeni sklad.

Helen se izražava savršenstvom, on ostvaruje ljepotu i to fizičku, do onih posljednjih mogućnosti.

Helenska umjetnost kao da je u tom savršenstvu ostvarila san i ljepotu i mladost čitavog ljudskog roda.



Korintski prikaz Poseidona i Amphitrite
Berlinski Muzej

GRČKA UMJETNOST DO PERZIJSKIH RATOVA (ARHAJSKO DOBA)

GRADITELJSTVO

U XII. vieku prije naše ere gasi se mikenska umjetnost. U to se vrieme spuštaju sa sjevernih strana Balkana nova i čila plemena Dorana. Ona prodiru na jug, na more i oružjem osvajaju područja starih Ahajaca. Preplavljuju kontinentalnu Grčku. Prebacuju se na otoke, nadiru i u Joniju. Ti se sjevernjaci ne razlikuju mnogo od starosjedilaca. Jedni i drugi su iste rase, s vremenom se te pridošlice stapaju s plemenima područja, koja su ta plemena prije nastavala. Na-

staje tom seobom i provalom dorskom križanje među istovjetnim plemenima, te se stvara novi narod, koji sadržava osobine i jednih i drugih. *Dorska* invazija u područja *jonska* prouzrokuje u nastaloj novoj cjelini onu toliko plodnu antitezu dorsko — jonsku. Ta će antiteza osobito pogodovati razvitku umjetnosti (Renan). U toj su umjetnosti dvie glavne sastavine, jedna dorska, a druga jonska, kako to izrazito pokazuje grčko graditeljstvo ostvarujući *dorski i jonski red* grčkog sloga. Jonski red zrcali iztočnu komponentu, on je otmjeniji, elastičniji i bogatiji, dok dorski red unosi u grčki slog strogost, stegu i pravilnost.

U Egiptu, u Mezopotamiji kao i na Kreti grade se hramovi, ogromne grobnice i palače, u Grčkoj se suprotno tome ne grade ni velike grobnice, ni palače. Grade se početno hramovi, a kasnije različiti prostori, koji su potrebni za športske, političke i religiozne sastanke. Podižu se palestre i stadioni, dižu se viećnice i trgovi sa triemovima, kazališta i odgojilišta. Od svega toga pokazuje grčki hram najpodpunije značajke grčkog stila. U početnoj arhajskoj fazi usredotočuje se u gradnji hrama i njegove okoline čitava umjetnička djelatnost. U prva dva stoljeća već je hram kao »stan bogova« poprimio svoj konačni oblik, koji će kroz vjekove zadržati.

Stilne su oznake tog prvotnog tipa ujedno i stilne oznake dorskog reda. Grčki se hram diže na strogoj pačetvorini (paralelogram), čije su dulje stranice u stalnim omjerima prema čeonim kraćim stranicama. Hram je u svom prvotnom obliku po svojoj masi jednostavan i pravilan. Prizmatička njegova masa svršava nizkim krovom, na zabat. U tom jednostavnom obliku tvore odnosi (proporcije) pojedinih dielova euritmijom mjera estetsku izražajnost savršenog sklada. *Ravnoteža* tih pojedinih građevnih dielova (teret i nosivost) svela je oblik u sažeti i liepi. Ostvaren je organički oblik poput kakvog kristala, kojeg su ostvarile prirodne sile. Jednostavnost i jasnoća same strukture čitavog volumena daljnja je odlika tog ostvarenja. Djeluje kao da je izrastao iz samog grčkog krša i kamena. Kod tog umjetničkog djela povezani su elementi praktički i tehnički sa estetskim elementima u nerazdruživu sintezu. Ono što je

poštavio rimski graditelj i pisac knjiga o arhitekturi *Vitruvije* kao pravilo, to je u grčkom graditeljstvu idealno postignuto već u dorskom hramu.

Pravila Vitruvijeva tumače tri pojma kao neobhodna za svako građevno djelo, a to su: *koristnost, čvrstoća i skladnost (utilitas, firmitas, venustas).*

Prvo prema namjeni praktičnog, dakle prema koristnosti, grčki se hram sastoji iz

1. *Celle* ili *Naosa,* četverouglatog ograđenog prostora u kojem je lik božanstva, čiji je hram. Stan božji, jezgra čitave građevine.

2. *Pronaos-a,* predprostora pred cellom, vezan je sa cellom vratima.

3. *Posticum-a,* prostora pozadi celle simetrično sagrađena prema pronaosu, slično kao i pronaos često stupovima otvoren.

Kod većih hramova pridolazi:

4. *Opisthodom,* zatvoren prostor umetnut između celle i posticuma.

5. *Peristil,* hodnik koji teče uokolo jezgre hrama, prema vani otvorenim stupovima.

Svaki takav hram okružuje posvećeni prostor uokolo hrama *Peribolos,* Taj je ograđen, a dolazi se u taj prostor kroz monumentalne dveri *Propylaion,* koje imadu pripraviti na posvećenost tog mjesta svakog, koji ulazi. U peribolosu se nalaze kraj hrama sveta stabla, posvećene životinje, mali i veliki žrtvenici, statue, vaze, zavjetni darovi i ostalo, što je za kult pojedinog božanstva potrebno.

Peribolos je *Akropola u Ateni, Altis u Olimpiji i* prostor oko *hrama Herina u Argosu* medju ostalima.

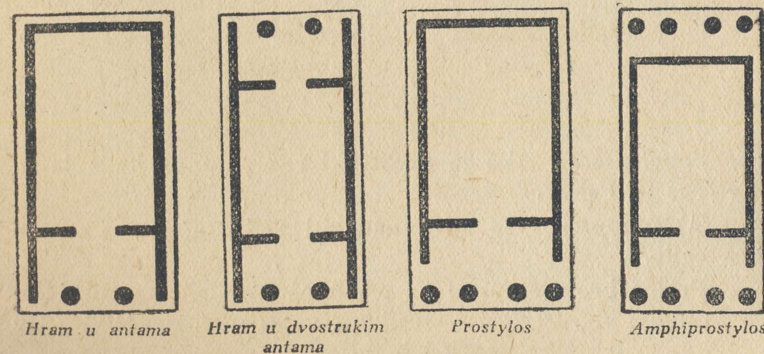
Prema namjeni diele se hramovi na:

1.) *Kultne*
2.) *Svečanostne* ili *agonalne*
3.) *Hramove misterija.*

Prvi su maleni, u celli se nalazi lik božanstva, obično iz drva, odjeven tkaninama. Primjer *Erechthej* na atenskoj *Akropoli.*

Dok su ti kultni hramovi u pravom smislu stan boga ili božice, to su agonalni hramovi više neke riznice ili spremišta za darove, zavjete i kipove. Oni su puni slika. Služe za svečanosti, u njima se vjenča znakom pobjede pobjednik u takmičenju (agon). Najznamenitiji je agonalni hram *Zeusov hram u Olimpiji i Parthenon u Ateni.* U jednom i drugom stajali su u celli kipovi od zlata i slonove kosti (chryselephantine) dotičnih božanstva.

Treći su hramovi misterija samo za posvećene, — primjer hram u *Eleuzisu i Samotraki.* Razlikuje se od prednjih i formalno služeći svojoj tajnoj namjeni.


Hram u antama — *Hram u dvostrukim antama* — *Prostylos* — *Amphiprostylos*

Prema različitim tlocrtima dielimo hramove:

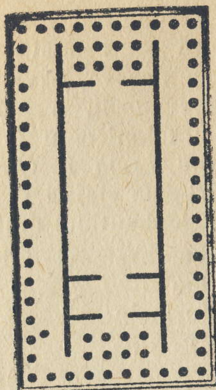
1.) *Hram* u *antama.* Najjednostavniji tlocrt, produženi zidovi celle i sprieda stupovi.

2.) *Prostylos* nastaje tako, ako je pronaos samo od zida celle zatvoren, a sve tri druge njegove strane otvorene, jer je pred cellom postavljen red stupova.

3.) *Amphiprostylos,* kad je na taj način sprieda i straga cella okružena stupovima.

4.) *Peripteros* nastaje, ako je jezgra zgrade okružena redom stupova: ako su ti stupovi na duljim stranama zgrade prislonili na zide celle, te time postali polustupovima, nastaje


Peripteros


Pseudodipteros

Pseudoperipteros. Ako je dvostruki red stupova, tada je to *dipteros* ili *Pseudodipteros.*

5.) *Monopteros* se zove nadkriti red stupova u krugu bez celle.

Prema broju stupova na prednjoj strani hrama nazivlju se hramovi *tetrastylos, hexastylos, octastylos, decastylos,* to znači 4, 6, 8 i 10 stupova i t. d.

Nesumnjivo je predhodila kamenoj gradnji grčkog hrama drvena gradnja. Pojedine se značajke drvene gradnje u samoj konstrukciji očito vide, šta više zadržani su pojedini oblici u kamenu, koji su preuzeti iz drvene gradnje, kako to pokazuju u frizu dorskog hrama *triglifi.* Sami stupovi prvotno su bili od drva i u suprotnosti kretskim (Knosos) oni se sužuju prema gore. (Stupovi su u Knosu uzki dolje, te se proširuju prema gore.)

Nastajanjem grčkog stila stvaraju se nove graditeljske zamisli. »Ta nova zamisao bio je peripterski hram, sa krovom na zabat, što ga nose stupovi — monumentalni zaklon *(skene)* kao suprotnost prošloj arhajskoj komori (cella), koja sadrži kultni lik . . .

Ta nova zamisao stvara monumentalnu ljusku (kapsulu), i to otvorenu, koja ne krije poput egipatsko-židovskih hramova svoje svetište. Ostavlja ga vidljivim i u tome što ga zaklanja, izdiže i uvećava važnost tog svetišta prostorno i simbolički, stvara snažni monumentalni pokrov (baldahin) kao prastari simbol zemaljske i nebeske moći i uzvišenosti.« (Semper).

Konstruktivni sistem grčke gradnje počiva na horizontalnom načinu spajanja balvanima, koji bilo pojedinačno, bilo u vezi više njih tvore pokrov nošen stupovima, podpornjacima i zidem. Taj princip gradnje logično proveden oblikuje gradevine, te uvjetuje tlocrte i samu tektoniku. Iz tog sliedi, da su ravna linija i pravi kut u čitavoj strukturi odlučni. Svod nije značajka grčkog stila.

Taj se dieli u redove:

1.) *dorski red* (najstariji razširen na Peloponezu i u dorskim kolonijama (Južna Italija [Magna Graecia] i Sicilija);

2.) *jonski red* (razširen u iztočnoj Grčkoj, na otocima i po obalama Male Azije;

3.) *korintski red* (najmlađi, jedna je od varianta jonskog reda, a razširen je u kasnom periodu aleksandrinskom, u vrieme Diadocha).

Dorski.

Dorski se hram u pravilu podiže na podnici *(stylobat)* od tri visoke stepeni. Ta je baza u razmjeru prema veličini i širini zgrade. Zbog lakšeg pristupa usječene su stepenice obične visine u tu podnicu, te su stepenice smještene točno u osi zgrade na stranama pročelja. — Na tomu su kamenom postolju podignuti stupovi, sastavljeni od više *tambura.* Stoje direktno na pločama poda. Nemaju baze. Stupovi su *kanelirani* sa 16 ili 20 plitkih udubljenih kanelira eliptičkog profila. Čitav trup stupa je izbrazdan prema tome jednoliko; granice su kanelira oštre i pravilne crte. Stup završava jednostavnim kapitelom. Taj opet imade različitih oblika, a izrazuje likovno obterećenje i podupiranje. Kapitel znači prelaz od stupa na pokrov, sastoji od *ehinus-kime,* koja je

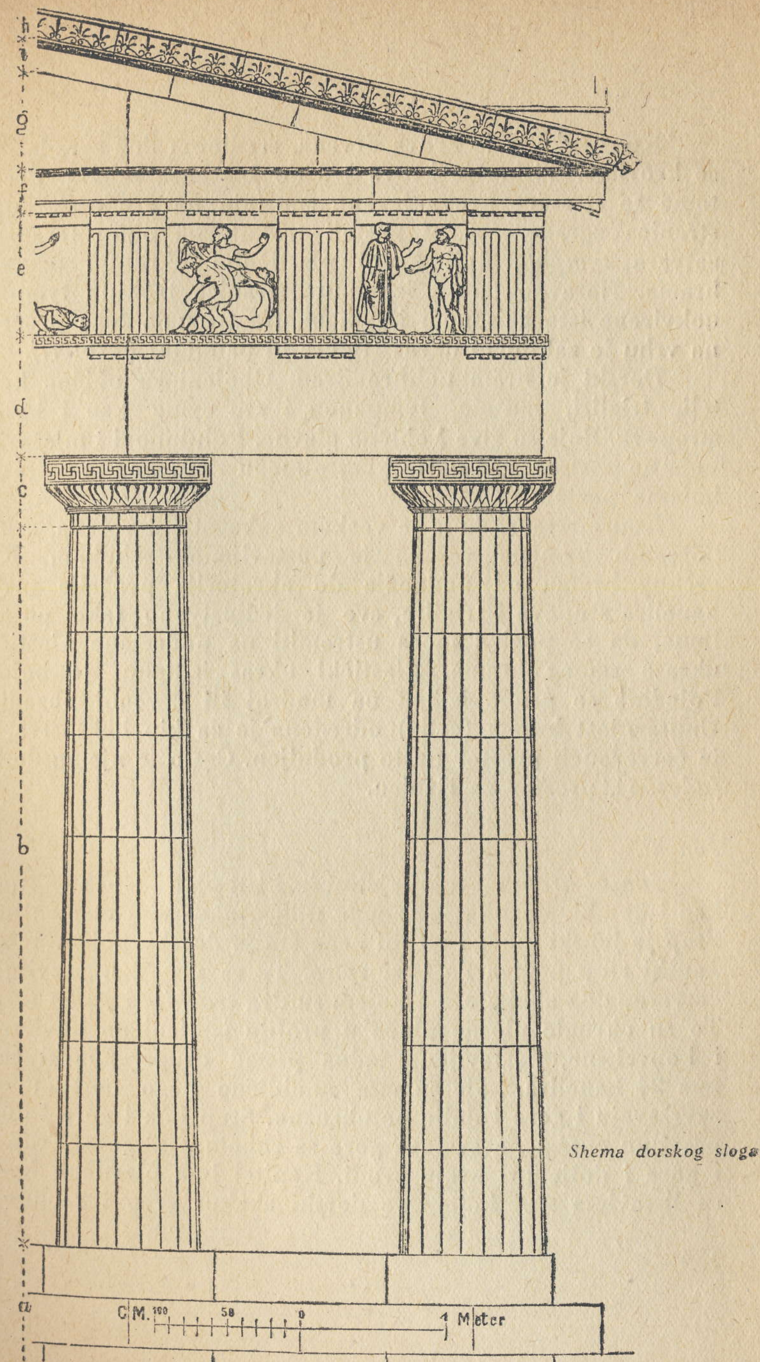
na samom prelazu vezana uzporedno udubljenim pojasom *tora*, a širi se spram gore. Na njoj počiva *abakus* — četverougla ploča, koja je oslikana često *meandrom* kao što je i ehinus oslikan motivom lišća.

Visina dorskog stupa je četiri do šest i pol puta promjer samog stupa. Trup se stupa spram gore suzuje, a to se suzivanje vrši za trećinu do petine donjeg promjera. Suzivanje se ne vrši ravnom linijom, nego krivuljom, tako da trup stupa prema polovici svoje visine nabrekne, te se proširi. To proširenje zove se *entasis*. Podaje stupu naročitu tektonsku ljepotu. Udaljenost je stupova jednog od drugog različna, iznosi dva puta do dva i tri četvrt puta donjeg promjera između osi pojedinih stupova.

Zidovi celle nisu kanelirani, oni su jednostavni, jer njihova najglavnija svrha nije nosivost, već zatvaranje prostora. Složeno otesano kamenje je sastav zida. Prema pravilu između stupa i zida stoji *anta*. Ona je četverougla, označuje mjesto, gdje će se greda epistyla vezati sa stupom. Često ima bazu, a ima kapitel četverougli uklopljen u zid sa istim elementima (kima i abakus) kao i glavica stupa.

Nad stupovima, antama i zidovima diže se grednjak, prvi član tog grednjaka je *epistylion* (arhitrav). To su snažne kamene grede, što uokolo čitavog bloka vežu horizontalnim jednostavnim pojasom oblik zgrade. Epistylion je nosilac poprečnih greda i krajevi tih poprečnih greda jesu *triglifi*. Oni su vertikalno profilirani. Prazni prostori koji nastaju među glavama poprečnih greda zatvoreni su *metopama*. Tako se iz konstrukcije samog grednjaka dobio ukrasni razpored triglifa i metopa. Stvorile se plošnine za plastiku. Triglifske kanelire nastavljaju se na epistilu sa šest *regula*, kao neke posebne spone ili zubci.

Treći je član grednjaka *geison* (korniš) istaknut na van, da štiti zgradu od oborina. On zaključuje cjelinu spram gore. Na njegovoj izkošenoj donjoj strani nalaze se pločice *mutule*, sa 18 istih oblika, što ih nosi arhitrav kao regulae. Na geisonu je vienac kao konačni ukras *syma*, koji ujedno služi za odljev vode, sastoji se od ukrasa palmeta i razmještenih lavljih glava, kroz čija se ždriela odvodi kišnica. Strop je kasetiran.



Shema dorskog sloga

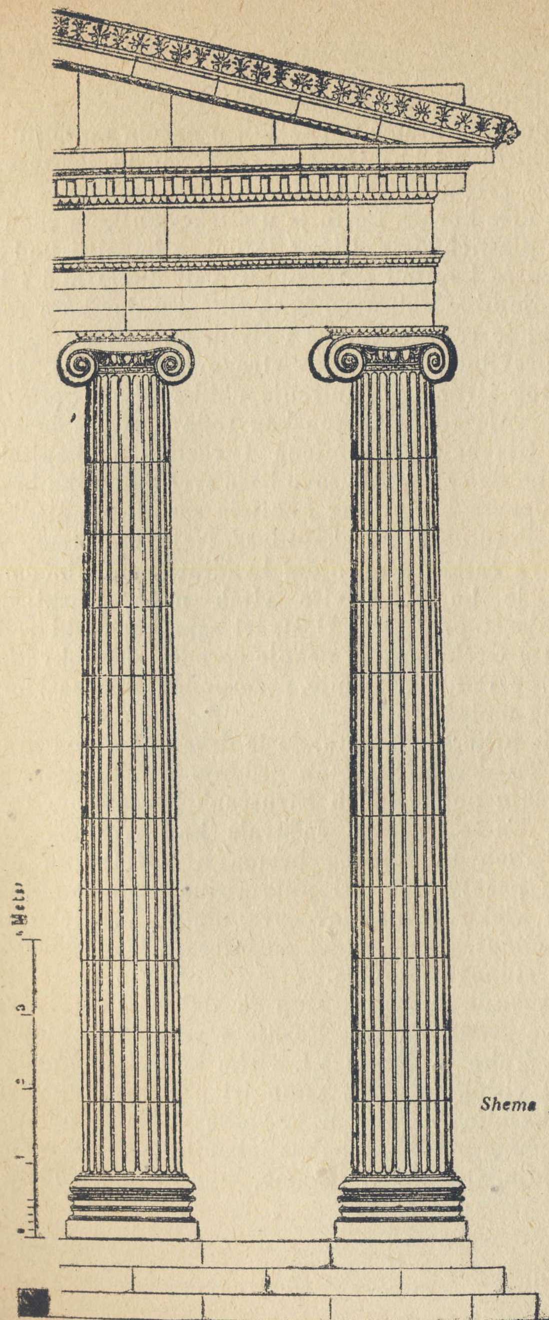
Konstrukcija je krova drvena, sredinom duž zgrade diže se krovište. Visina je krova 1/8 do 1/9 baze zabata. Prema tome se stranice krova lagano spuštaju na grednjak dugih stranica zgrade. Prazni nastali trokut, na obim fasadama zatvara *tympan*, koji kruni plastičnim ukrasom pročelja hrama. Naravno da su izdignute stranice trokuta tympana uokvirene isto geisonom i symom. Na tri ugla toga pročelja na vrhu je zaključni ukras (figura ili palmeta) *akroterij*.

Dorski je hram polihromiran. Obojeni su obično kapiteli, triglifi, mutule, tympanon i sve syme kao i kasete stropova. Boje su žive i obično glavne. Polutonovi i mješavine boja ne postoje, već postoji često među tim šarenim i sirovim bojama pozlata.

Kod mramora boja je voskom enkaustički vezana, a kod poroznih kamena vezana je postavljenom žbukom. Kod grčkog hrama od podnožja do akroterija pročelja preko kanelira stupova i triglifa, sve je jedinstveno tako postavljeno, da se pogled mora ustremiti na podcrtane plastičke ukrase samog hrama. Plastički ukras izdignut je bojom. Pojedine se grupe izdižu na modroj ili crvenoj pozadini. Unutarnjost hrama (cella) određena je za kip božanstva, to je četverougli prostor nešto produljen. Često je njemu dodan *(adyton)*, prostor za riznicu.

Jonski.

Jonski hram u svojoj cjelini ima isti plan i istu strukturu, kao i dorski. Razlika je između njih u ukrasnim elementima. Stup je jonski mnogo vitkiji nego što je dorski, koji je težak. Jonski stup počiva na bazi *spira*. Ta se sastoji u pravilu iz četverouglog abakusa, na kojem su dva *trochila* i jedan *torus*. To su okrugle plosne ploče u profilu izmjenično konkavne i konveksne, postavljene jedna ponad druge. Jonski stup ima 24 kanelira, koje su više udubljene nego dorske; one završavaju i gore i dolje polukružno. Stup ima i gore i dolje pravilnu entazis, a svršava gore sa rubom *astragala*. Trup se i gore i dolje pri kraju svodi. Kapitel ima plastičnu kymu sa listovima nad kojom se dorski abakus sveo i zaoblio u



Shema jonskog sloga

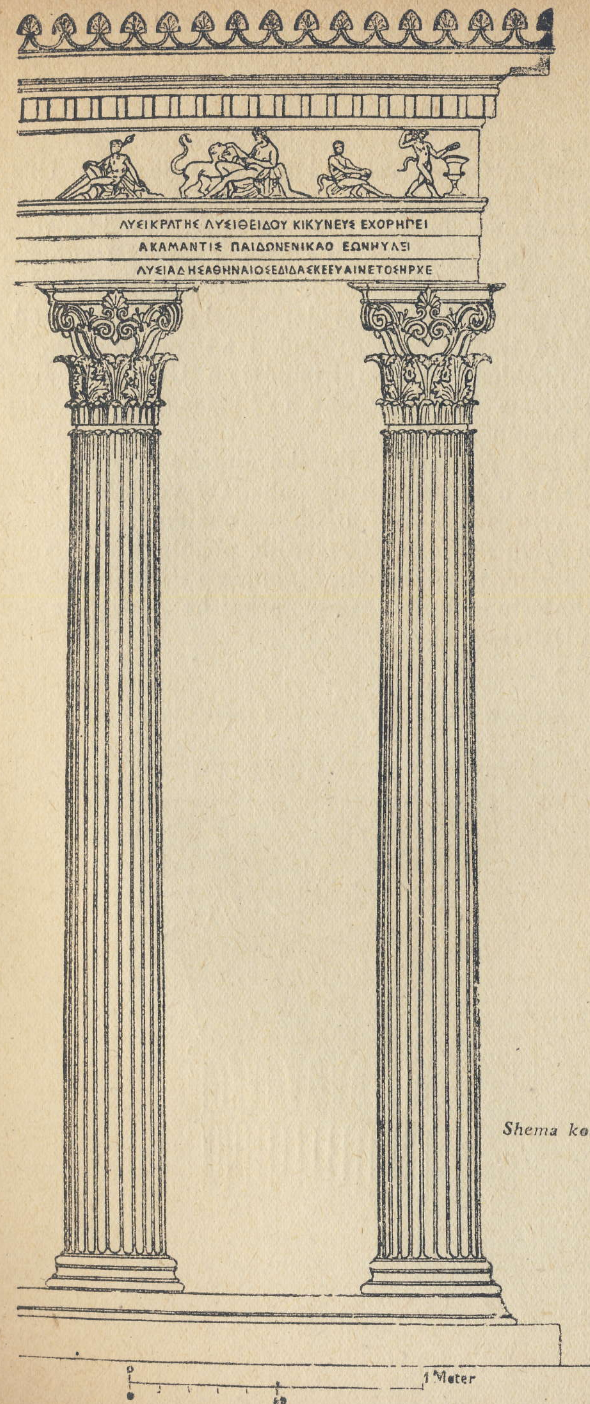
četverouglatoj formi u dvie *volute*. Grednjak nije tako visok kao kod dorskog hrama, on sastoji u načelu samo od dva elementa: arhitrava i korniša. Često ima jonski arhitrav u troje sastavljenu gredu epistila. Na tom razčlanjenom arhitravu odmah se diže korniš. Često je u atičko-jonskom redu na tom arhitravu plastički friz. Ukras je uobće bogatiji kod jonskog reda. Tako su kapiteli anta, pilastra ili dovratnici i kruništa više i punije ukrašeni, nego je to slučaj u dorskom redu.

Jonski je red pokretniji i življi, on ima i više varianta, njegova pravilnost nije tako stroga kao dorska. Jedna od varianta tog živog kombiniranja oblika jest i *korintski red*. Podvostručenje značajka jonskog reda u stvari je korintska varianta. Glavna je promjena i razlika u kapitelu, koji nastaje tako da se akanthusovo lišće svelo u oblike bezbrojnih varianta. Jezgra korintskog kapitela sastoji od gladke čaške na koju priležе ukras od akanthusa. Najjednostavniji je oblik akanthusova čaška sa gornjom kvadratičkom pločom.

Stup je korintski više vitak nego jonski: njegova je visina deset promjera. U stvari sam korintski red uobće ne postoji u Grčkoj, samo nekoje zgrade nose takve kapitele. Korintski će red tek kasnije zagospodovati u sasvim kasnoj fazi grčkog umieća.

Već je prije spomenuto, da je drvena gradnja predhodila kamenoj. Tu drvenu prvotnu gradnju u arhajskom periodu Grci zaštićuju poput starih Etruščana keramikom (pečenom zemljom). Ta se tradicija sačuvala kod *Herinog hrama u Olympiji*. Plan je dorskog hrama u VII. vieku u obliku produžene pačetvorine, tri puta širina sačinjava dužinu. U šestom se vieku širina povećava, da u V. vieku poprimi normalni odnos, a taj je kod periptera šest stupova pročelja prema 13 stupova stranica.

Kod manjih hramova stup je slabašan i relativno kao kod drvene gradnje vitak. Poslije s vremenom stup postaje sve deblji. Tako sredinom VI. vieka kod *Apolonovog hrama u Korintu* visina je stupa samo tri promjera njegove baze. Odnos je kasnije sve veći, u V. vieku visina je peterostruka, a u IV. sedmerostruka. Abakus i kapitel se istovremeno sve više smanjuju. Ovim promjenama, koje su se događale tokom



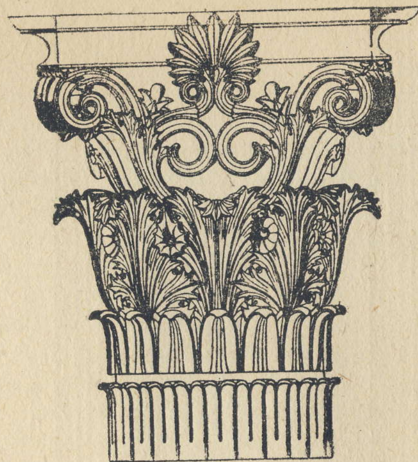
Shema korintskog sloga

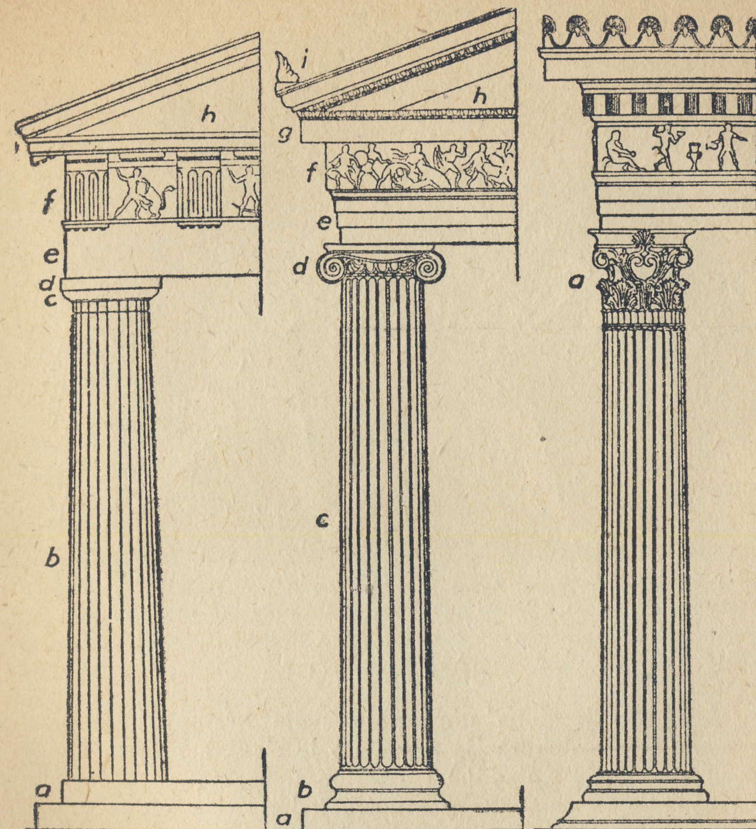
vremenskog razvitka suprotstavlja se trajni i stalni odnos između stupova. On ne varira i to dokazuje, kako Grk ima stalni osjećaj za arhitektonski ritam.

Najvažniji su dorski hramovi bar donekle u svom ruševnom stanju sačuvani na *Siciliji* i u *južnoj Italiji.* Sedam hramova u Selinuntu ponajbolje mogu pokazati vremenski razvitak i napredak u građevnim oblicima. Najveći od njih Apolonov bio je 13 metara širok i 54 metra dug. Te su dimenzije neobične, jer su hramovi u Grčkoj u Korintu, Ateni i Delfima iz istog doba (VI.) manji i imadu svoju običnu normalnu veličinu.

Kolikogod poznamo arhajske dorske hramove, toliko malo znademo o jonskim istog doba. Od velikih je hramova preostalo vrlo malo na azijskim obalama. Znademo za *Artemidin hram u Efezu.* Od manjih, pogotovo onih votivnih, zadržalo se više, tako Riznica *Siphnijaca* ili *Knidijaca u Delphima.* Umjesto stupova nose arhajske kariatide bogato pročelje plastičkog ukrasa.

Korintski kapitel sa Lysikratovog spomenika u Ateni





I. Dorski slog

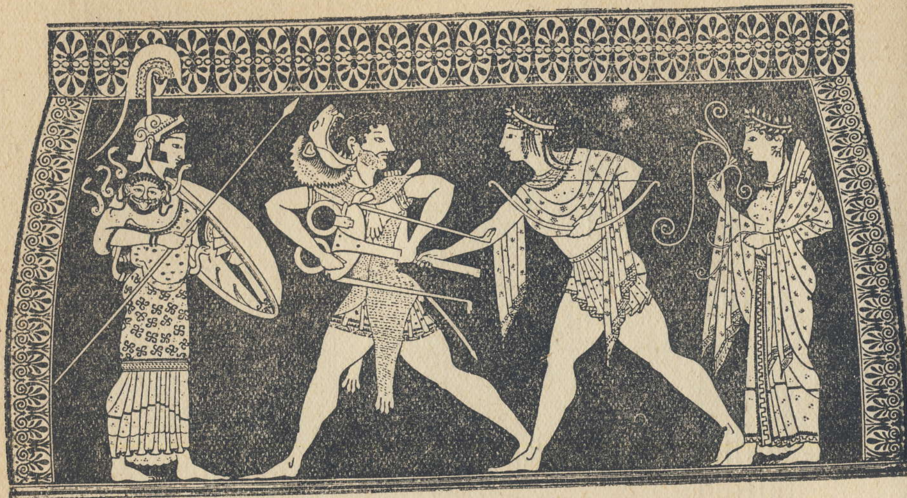
a. podnica (stylobat), b. Stup bez baze, kaneliran (20) (francuzki cannelures), na gornjem kraju stupa su vodoravno urezane crte oko čitavog stupa (anuli: prsteni). Glavica stupa (kapitel) sastoji iz c. ehinus-kime-gužve poput jastuka (ehinos: morski jež) na samom prelazu vezana uzporedno udubljenim pojasom tora, d. abakusa četverouglate ploče, e. epistylion (arhitrav), f. triglifi (trorezi) i metope zarezi ili triglifske kanelire su regulae, koje svršavaju guttama (kaplje) g. geison (vienac) — korniš, h. tympan

II. Jonski slog

a. podnica (stylobat) b. baza — spira (sastoji iz četverouglog abakusa na njem su dva trochila i jedan torus), c. stup sa 24 kanelira, koje dieli uzki razmak, d. glavica stupa (kapitel) sastoji od plastičkog astragala, zatim od plastičkog ehinusa, koji se zavija sa obih strana u volute i konačno od četverouglog abakusa, e. arhitrav u tri grede, f. friz sa neprekinutim reliefom, g. geison (vienac) — korniš, h. tympan, i. akroterij

III. Korintski slog sličan u glavnom jonskom, razlika je glavica u kapitelu

a. taj sastoji iz vienca nazubčanih akanthusovih listova iz kojih se izvijaju vitice kao volute. Četverougli abakus je pretvoren u razvedeni oblik, čije su se stranice uleknule, dok su se uglovi izpupčili. Veza jonskih voluta i korintskih akanthusovih listova ostvarila je kompositni kapitel rimskog umieća.



Amphora iz radione Andokida. Prikaz Heraklove otmice tronoga. Berlinski muzej, prema Gerhardu

SLIKARSTVO

Arhajsko je doba ukrašivalo svoje hramove slikanim ukrasom. Od te dekoracije preostalo je riedkih primjera kao što su metode iz Kalydona i Thermosa. Ipak je to preostalo dostatno, da se uzmogne prosuditi, kako su te velike dekoracije hramova bile istih motiva i na isti način shvaćene, u velikim razmjerima, kao što je to u malenom pokazala grčka keramika. Prema tome može se čitavo grčko slikarstvo zamišljati, kakovo je ono bilo prema bogatim nalazima keramike. Grčki slikari vaza prema tome nadomještaju prazninu, koju je vrieme stvorilo uništivši djela slikarskih ruku, što su nesumnjivo pratila razvitak arhitekture i kiparstva. Već je spomenuto kod egejsko-mikenskog kruga slikanje i ukrašivanje keramike. Ta se veže s prvim počecima arhajskog doba. Neki su elementi i preuzeti u arhajskom ukrasu iz mikenskog doba, te se arhajske vaze čine kao produženje mikenskog načina.

Prve po vremenu su vaze »*geometrijske*« nađene na atenskom groblju *Dipylon*. U stvari su to posljednji izdanci egejske produkcije. Shematski crteži ljudskih likova proizilaze iz kretskih sličnih crteža na kretskim vazama. Scena pokopa je novi motiv, dok su povorke ratnika i brodara potpuno jednako onima na Kreti. Velike su vaze dipylonske samonikle po tomu, što je kompozicija ukrasa arhitektonski građena i što su u tom ukrasu suprotno starijim ukrasima uvedeni ljudski likovi u većoj mjeri.

U sedmom se vieku zapaža kod te grane umieća velika promjena. Utjecaji iztočnjački postaju sve jači, te se geometrija helenskih vaza sve više puni iztočnjačkim elementima. Različne životinje, rastline, sve više stilizirane, lotos, palmete i zvjezdolike forme preplavljuju u to vrieme taj ukras. Naročito se javljaju ti iztočnjački motivi na vazama Rodosa i na vazama Jonskih otoka. Važno je, da se već pokazuju upravo u to vrieme na sasvim primitivnim lončarskim tvorevinama mitoložke scene preuzete iz pučke pjesme. Tako se već u toj najranijoj fazi vidi da je pučki, primitivan i neosoban rad, podnica tog velikog razvoja. Narodna se imaginacija razpričala o svojim božanstvima na tom polihromnom ukrasu.

U Korintu već slikaju tamne crne fantastičke likove na ljubičaste podloge. Slikaju na čitav niz plitica, vrčeva, boca za miomiris i na ostale oblike keramičkog posuđa. Najvještiji su slikari koncem VII. vieka u Sikijoniji, oni ukrašuju svoje vaze ratničkim prikazima. Crtaju brojne likove, koje razmještaju po oblinama vaza ritmijski sasvim na naročiti način. Te se vaze nazivlju *protokorintske*. Ritam je osobito naglašen kod životinjskih frizova, koji su postavljeni kao završetak ili donji rub obično uokolo baze vrčeva. Jedan je od tih ritmičkih frizova pokazuje *Chigi-vrč*. Na njemu su prikazi lova. Pojedine radione tih keramičkih tvorevina imadu svoje posebne značajke, i po samom ukrasu i po načinu proizvodnje. Takva je jedna rodska; nazvane su vaze po mjestu, gdje ih je većina nađena. Brojne su *Fikellura* vaze, od njih je osobito važna *amphora* sa *plesačima i trkačima*.

U šestom se vieku ta velika umjetnička djelatnost obogaćuje čitavim nizom najraznolikijih varianata. U Joniji majstori keramike ostvaruju velike sarkophage, na kojima je bogati polihroman ukras u spretno postavljenim nizovima

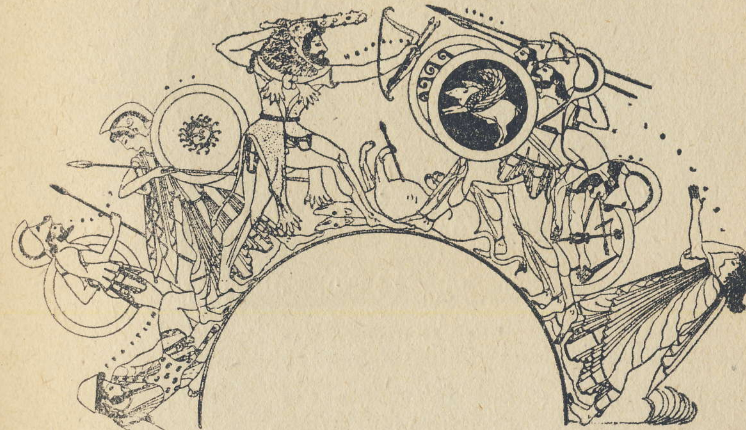


Protokorintski vrč nazvan Chigi-vrč sa prikazom povorke konjanika, kola i lova na lavove i zečeve

ritmičkih malih likova. *(Sarkophag iz Klazomene).* Hidrije (posude), amphore i plitice u Joniji poprimaju u svojim prikazima naročitu živost i pokretnost, tako keramika iz Caere: *Hydria caeretanska* iz parižkog Louvre-a sa prikazom: Herkul nosi Cerbera Eurystheusu.

U užoj Grčkoj proizvode radione Halkidike keramiku osobite profinjenosti. Kompozicije su na toj keramici pune

izražajnosti i snage. Korintski pak majstori lončari u to vrieme prijašnjim mitoložkim scenama pridružuju prikaze gostba, pokopa, igre, takmičenja, borbe i lova, i tako proširuju krug motiva. Keramiku iz Lakonije označuje strogost u



Euphroniov prikaz sa vaze, Herakle pobjedjuje Geryona. Zbirka vaza u Münchenu, prema Woermannu

konstrukciji ukrasa, te neka naročita snaga bez onih značajka, što ih nosi elegantni crtež Jonjana. Kod svih tih vaza osnova je žuto-crvenkasta, na njoj su slikane crne figure, koje su izdignute bjelilom i jarkim crvenilom. Linije su ucrtane, urezane poput graviranih crteža, tako je i razumljiva savršenost i čistoća i gotovost tih crteža. U stvari oni su rezani ili grebeni oštrim i finim alatom u mekani material.

Kod vaza traje do polovine VI. vieka utjecaj jonski, a poslije toga preuzimlje vodstvo Atena. Od tog vremena su u Ateni najbolji majstori. Oni već crtaju precizne i anatomske značajke likova i još preciznije ruke tih likova. Sad se već može govoriti o tome, da je izvršen prelaz iz neosobne, primitivne djelatnosti u osobnu. Već i prije tog vremena su poznata



Crteži sa arhajskih vaza

imena majstora, a sad su redom sva najvažnija djela te izražajne keramike i signirana. Atička je keramika ono remek djelo, što se čuva u Firenzi pod imenom *François-vaze*. Izveo ga *Klitia* u radioni *Ergotima*. Prikazana je na toj vazi svatba Tetide i Peleja.Nizovi prikaza jedan nad drugim ukrašuju oblinu tog velikog kratera. Glavni je prikaz srednji, a prikazuju povorku bogova na svatbi. Gornji je prikaz *Meleagera*, izpod njega *Utrka*. Uz ostale mitoložke prikaze osobito je značajan na tom krateru prikaz *Dolazak Tezejev na Delos*.

Glavni je majstor tog stila crnih figura *Exekia*. Arhajski je karakter njegovog crteža, njegovi likovi odaju smirenost i otmjenost. Ezekia svoje male miniature ugrebene i urezane u lončarske tvorevine, izrađuje tako da su istovjetne tadašnjim velikim suvremenim slikarijama, za koje znademo i koje naslućujemo prema pronašlim i oštećenim spomenicima. I ostali brojni majstori kadri su nenadmašivim savršenstvom tek s nekoliko ugrebenih ali konačnih poteza ostvariti žive likove i čitave scene. Uza sve savršenstvo tih majstora razvoj



Plitica Epiktetova. Vanjski ukras — prikaz gimnastički
Berlinski muzej, prema Gerhardu

polazi dalje. *Nikosthen* iznalazi nove tehničke mogućnosti. On i *Andokides* preobražuju dotadašnji način. Slikanje se na vazama mienja iz crnih figura u crvene. Sad se ostavljaju silhuete likova prazne na crnoj osnovi, te se detalji slikaju i crtaju kistom u te prazne silhuete. Time se proširuje mogućnost i likovi poprimaju pod crtežom kista sve veću slobodu i živost.

Keramika se crvenih figura dieli na tri glavna perioda: strogi, slobodni i razcvali. Prvi se period proteže od 540.—470. Najstariji je predstavnik tog doba *Epiktet*, koji napušta mitoložke prikaze, on crta pojedinačne likove najviše po dva lika, i to tako, kao da ih je skicirao na atenskim ulicama.

Koncem VI. vieka najznamenitiji je *Euphronije*, genialni crtač, koji napušta tradicionalnu simetriju kod grupiranja i slobodno komponira svoje grupe, kako to pokazuje prikaz *Herakla* i *Geryona*.

Kod Euphronia su prvi zametci crtanju skraćenih likova, a imade na njegovim likovima i izražajnosti (izraz boli ili zanosa). Drugi ga nasljeđuju, *Macron i Hieron*

prikazuju galantne bakanale. Najduhovitiji je majstor *Duris*. Njegove su crtarije naročito žive, bilo da prikazuje mit ili običan život. Atički se stil tih vaza usavršio do onog posljednjeg mogućeg kod radova, što ih je ostvarila radionica *Brygosa*. I on je crtao bakanale i genre, ali nije napustio ni mitičke motive grčke epopeje, već je te izrazio posebnom dramatičnošću. Njegov se crtež sasvim približio naravi i istini. Brygos obogaćuje sredstva i uvodi novosti. Služi se zlatom i već se kod njega zamjećuje početak sjenjenja samih likova. On je suvremenik perzijskih ratova.



Plitica Pythona i Epikteta. Frulaš i plesačica British Museum, prema Furtwängler-Reichhold-u



Rekonstrukcija zapadnog tympana u Egini

KIPARSTVO

Dorski je hram već svojom konstrukcijom tražio plastički određen ukras. Četverougle metope i nizki trokuti tympana na pročelju iziskivali su taj ukras, arhitektonski dakle okvir tražio je nova rješavanja, i što se tiče izbora motiva i načina izradbe. Razvitak pokazuje da je prvobitno bio na metopama u četvorini samo po jedan sasvim dekorativni oblik (sfinga), zatim se uključile po dvie figure kao »*Europa na biku*«, konačno se našlo rješenje zadatka s tri lika kao što je to na metopi hrama u *Selinuntu*, a prikazuje kako Leta kruni Apolona viencem u prisutnosti Artemide. Takovo rješenje s tri lika ostaje za kompoziciju metope tipično. A da budu svi ti prikazi metopa povezani, to se je obično za metope odabrao prikaz legende bogova ili heroja. Tako se je na metopama razvila čitava ilustracija života Herakla ili Tezeja. Nastala je jedinstvena serija kroz sve metope. U početku se još javio kod obradbe niski relief, ali taj je brzo napušten, te se metopa pojavljuje kao izrazito naglašeni visoki relief. Sklad sa arhitekturom tražio je efekt što više plastični, a ne možda slikoviti efekt nizkog reliefa.

Teže je bilo za grčke kipare riešiti nizki trokut tympana zbog oblika samog tympana. Kod tog se rješavanja najprije puni plošnina životinjskim prikazima, kasnije se upotrebljava izključivo ratnički prikaz. Taj naime omogućuje da se u trokutni oblik smjesti borba prignutih, klečećih i pobieđenih likova. Božanski je lik sredina, a ujedno i glavni oblik, oko kojeg se nižu ostali oblici prema zadanom prostoru, redovno gotovo simetrično s jedne i s druge strane.

Takva su pročelja u Egini i u Delphima. Kod kompozicije u Egini likovi su trodimenzionalni, oni su se već sasvim oslobodili svoje pozadine, te postali pune statue.

Likovi su statuarni čvrsti, mužka je ljepota u njima. Od dorskih kipara znademo za *Agelada* (samo ime). U Sykionu bio je slavan kipar *Kanachos.* Sigurno je, da su postojale različite lokalne radionice i škole. Svaka sa svojim značajkama. Tako je bila radiona eginetska, koja je osobitu važnost pridavala pokretu. Najstariji majstor eginetski bio je *Kalon.* Mlađi je *Onatas,* kojemu se pridaje znamenito zapadno pročelje hrama Atene Afaje u Egini. Drugo iztočno pročelje istoga se hrama pridaje sinu *Onata Kallitelu.* Jedno i drugo pročelje prikazuje trojanske borbe. Na jednom je Ajas Telamonov sin i Teukros, obojica eginetski heroji, na drugom je opet borba Herakla i Telamona protiv Laomedona. U sredini je boginja Atena. Svi su pokreti pokušani, anatomski još nisu izpravno izneseni. Glave su bez izraza, jedan te isti smiešak je na svima. Osim Atene svi su gotovo likovi goli. Prema prijašnjim ostvarenjima znače Egineti veliki napredak, osobito se to zapaža na ranjenom ratniku iztočnog pročelja. Takva pokreta grčka umjetnost do tog Egineta nije poznala, a ni takovu plastičku realizaciju.

Tomu je dorskom plastičkom ukrasu suprotan jonski, kod njega se upotrebljuje neprekinuti relief friza, kao što je to slučaj i kod orientalnih ukrasa. U Delphima na *Riznici* Siphnijaca (Knidijaca) takav je relief. Prikazuje boginje prije suda Parisovog i gigantomahiju. Prikaz konja je značajan kao prikaz Kibelinih kola s lavovima. Nad tim je frizom u nizkom tympanu prikaz krađe Apolonovog tronoga.

Uza sve arhajske tvrdoće, te grubost pokreta ta se plastika odlikuje naročitim skladom. Po svojem komponiranju bliza je načinu, koji smo upoznali kod grčkih arhajskih vaza, a predskazuje po svježini i cjelini plastičkog prikaza rješavanja na Parthenonskom frizu. Isto takovi su reliefi iz V. vieka sa *Prytaneja* na *Thasosu.* Skladni ritam tih svečanih pokreta i liepa jednostavna ruha mogla bi se takmiti sa istovjetnim likovima Parthenona.

Ta je dekorativna plastika skroz na skroz vezana o arhitekturu. Arhajska je statua slobodnija, ona pokazuje jak i brz razvitak. Od početka V. vieka napušta *zakon frontalnosti,* koji je toliko priečio razvitak egipatske skulpture. Taj zakon traži: zadržati ljudsko tielo kod plastičkog izraza u frontalnom stavu, tako da je taj stav određen vertikalom, oko koje su simetrične pole ljudskog organizma. Svi su likovi prema tom zakonu »en face«.

Kao kod arhitekture predhodi i kod kiparstva drvo kamenu. Prema tradiciji prve je statue izrađivao Daedalus iz drva. Nazvane su te prve *xoana.* Koncem VII. vieka počinje se upotrebljavati kamen, ponajprije vapneni mekani, a zatim mramor. Tlo je Grčke naime ponielo najljepše vrste mramora. Egejska je umjetnost upotrebljavala još prije III. tisućljeća taj divni material. Istovremeno u VII. vieku znadu već Grci liti brončane likove i postaju sve vještiji klesari.

U tom su arhajskom razdoblju bitna dva glavna tipa statua: jedno je mužki, goli lik, a drugo je odjeveni, ženski. Oboje stoje još frontalno. U Joniji gdje postoji iztočnjački utjecaj, te su statue prikazane u ruhu. Statue su sasvim zaogrnute. Na otocima i na grčkom kopnu nagost mužkih statua je podpuna. Po stavu sliče egipatskim. Lieva je noga malo naprijed postavljena. Ruka priležc tielu, imitira se nepokretnost.

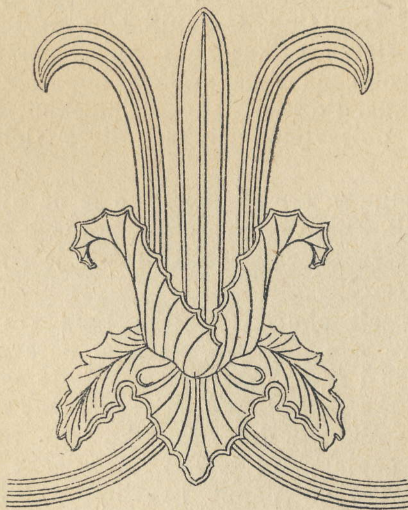
Kouros statue su sve slične, često je na njihovim licima arhajski smiešak. Značajka neosobna, bezlična pokazuje kako grčki skulptor stvara idealni oblik. Takav je *Apolo iz Teneje i Apolo iz There.*

Ta snažna ali ukočena mužka tiela sva su atletska. Muskulatura sve više poprima plastični naravni izraz. Ukočeno arhajske su i ženske statue *Kore,* koje se čine, kao da su prijašnje mužke figure samo odjevene. One su istog izraza i istog stava. Na njima je skoro aziatsko ruho, tunika i ogrtač, nema dorskog peplosa. Ta jonska iztočnjačka draperija je slikovita, nabori teku poput kanelira, valovito se pletu uvojci, lepezasto se širi kraj haljine, a tajanstveni smiešak lebdi oko usana.

U Atici u Ateni dostigle su te tipične statue Kourosa i Kore svoje savršenstvo. Halja je Kore postala u Ateni skladnija, a mužki je lik nagnuo glavu i prignuo desnu nogu i time već napustio frontalni ukočeni stav. Kod tih atičkih statua napušten je i arhajski konvencionalni smiešak.

Osim ovih dvaju glavnih tipova izrađuju arhajski skulptori i likove životinja, realne i fantastičke. Skulptor Archermos nastoji što više u kamenu izraziti liet *Nike* od *Delosa*. Uz to ime mogu se još navesti imena kipara kao *Aristokla* tvorca grobnog kamena (stele) *Aristionovog*. Od *Antenora sina Eumaresa* je najljepša Kora. Od njega su i *Ubojice tirana Harmodije i Aristogeiton*, brončana grupa, kao i pročelje hrama *Alkmenida u Delphima*.

U to se vrieme već javlja i konjanička statua; za ostala imena kipara, koja su poznata iz literature nije moguće sigurno odrediti njihova djela, pa zato ih nije ni potrebno spomenuti.



Ukras sa kapitela pilastra u iztočnom preddvorju Erehtheiona (Lotosov cviet u čaški od akanthusa)

GRČKA UMJETNOST OD PERZIJSKIH RATOVA DO RAZSULA GRČKE

V. VIEK

ZLATNO DOBA (PERIKLE, FIDIJA)

Početkom je petoga vieka prije Krista do dva puta premoć Iztoka pretvorila u prah i pepeo hramove i žrtvenike na atenskoj Akropoli i poharala Atenu. Do dva puta je azijska bujica perzijskih gomila preplavila Heladu sve do Korinta unoseći stran i nesumjeran duh, protivan duhu grčkom. Jedno je bio duh neuravnoteženih metafizičkih shvatanja o svietu, o redu i o vlasti, a drugo je bio duh racionalistički, koji je težio i tražio ravnotežu i sklad. Taj se organski oblikovao vjekovima arhajskog svog umieća, te je po svom jasnom i logičnom a skladnom postignutom obliku značio Europu. Tako su se na tlu Atike u to doba sukobile Europa i Azija — dva kontinenta, dva shvaćanja — dva raznorodna i raznolika svieta.

Pod Miltiadom kod *Maratona* (490.) odbit je prvi težki i snažni nalet Azije. Bujici se i premoći suprotstavilo tek nekoliko tisuća odvažnih Grka, i nalet azijski bio je slomljen. Nu ne za dugo, jer se doskora ponavlja provala. Akropola gori i sa blizih se otoka, kud su se sklonula djeca, žene i nemoćni Atenjani, vidi požar, pustošenje i haranje perzijskih horda.

Atenska sloboda i još preostala vojna sila ukrcala se na malene i pokretne lađe. Pod Temistoklom provlači se kraj *Salamine* (479.) da u sretnom i pogodnom času suzbije i pobiedi nepokretne i težke lađe perzijske i tako odkloni propast i spase slobodu Atene i Grka. Te tadašnje pobjede grčkih hoplita i grčkih spretnih mornara bile su pobjede Europe i njenog duha, bila je to pobjeda sklada nad nesumjernošću Azijata.

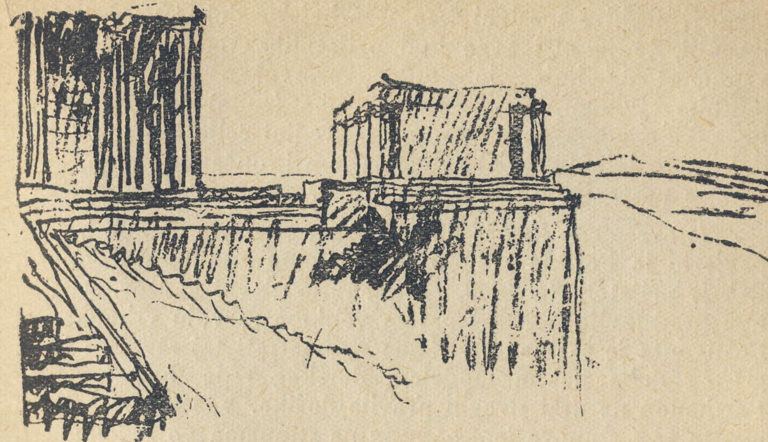
Kod Maratona i Salamine postaje herojski mit, što su ga pjevači raznosili uznosito Heladom vjekovima, historijskom stvarnošću.

Atenjani su se borili za svoj život, a pobjeda je njihova učinila Atenu predvodnicom u čitavom grčkom razvitku.

Maraton i Salamina postaju dva imena kojima počinje u europskoj poviesti najljepši period grčkog kulturnog života — zlatno doba arhitekture, slikarstva i kiparstva.

Plitica iz radione Peithinosa, slikar Sosia. Ahil povija rane Patroklu Berlinski muzej





Propileje i hram Nike Apteros na atenskoj Akropoli, prema crtežu Corbusier-a

ARHITEKTURA

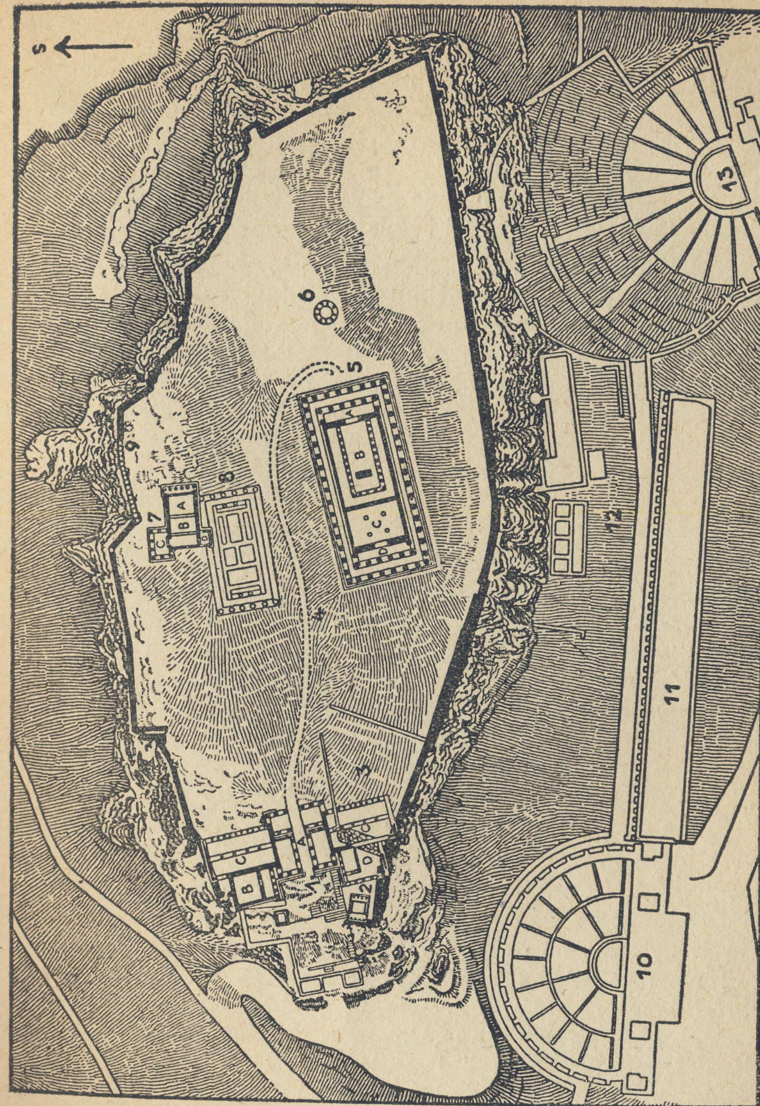
Popaljenu i poharanu Atenu valjalo je poslije pobjede nanovo graditi, a ponajprije utvrditi, tako su razvojem nastale bolje konstrukcije i skladnije gradnje, arhitektonski uzorni oblici na ponovno uzpostavljenoj atenskoj Akropoli.

Nu još prije nego je podizana ta značajna arhitektonska cjelina u Ateni, arhitektonski je razvoj zabilježio početkom V. vieka na Siciliji, poslije pobjede tirana Gelona nad Kartažanima (480.), čitav niz novih hramova. Podizali su se ti hramovi u Selinuntu, Agrigentu i Sirakuzi. Ogromne su dimenzije hrama u Agrigentu (56.30×113.45), tako da je taj nedovršeni hram jedan od najvećih u čitavom grčkom graditeljstvu. Taj kolos još pripada arhajskom načinu, mada je građen poslije 480. Klasičnu epohu počinje drugi veliki hram (dorskog reda) posvećen Zeusu u Olimpiji. Kod tog je hrama već sasvim pravilan odnos, šest dorskih stupova pročelja prema trinaest stupova stranica hrama. Dok su još

stupovi težki i masivni kao u arhajsko doba, grednjak je laganiji, te je niži nego kod prijašnjih građevina. Porozni vapnenac od kojeg je građen, presvučen je finim mramornim štukom. Unutrašnjost hrama (cella) je bila podieljena kolonadom na tri broda. U sredini celle bio je Fidijin Zeus u hriselefantini obkoljen redom brončanih statua, koje su bile postavljene među stupovima.

Istovremeno kad je bio taj hram dovršen, oko god. 450., povjerio je Perikle gradnju *Parthenona* graditelju *Iktinosu*, dok je prijatelj *Periklov, Fidija*, vršio glavni nadzor. Parthenon predstavlja u čitavom tom velikom razvoju vrhunac, — Postignuta je savršenost. Nema se smatrati taj savršeni izraz grčkog duha nekim modelom dorskog reda, buduć da se Parthenon ne drži strogih pravila dorike. Već na pročelju u mjesto šest stupova *ima osam*, a na stranama *po sedamnaest*. Tim proširenjem hram je poprimio oblik, koji više tendira širini nego visini, jer mu je visina ostala ista kao kod hrama, koji ima šest stupova. Grednjak nije tako visok, te se savršeno usklađuje sa visinom stupova. Novost je kod Parthenona, da je zid celle ukrašen frizom, na kojem je prikazana Panatenajska povorka. Pred cellom je šest stupova (pronaos). Cella je podieljena na dva prostora, prvi je naos, prostor za lik boginje Atene, u njem je kolonada na kat. Ta glavna jezgra hrama je okrenuta prema Iztoku dok sjeverna njezina strana sadrži isto takvi široki opistodom s jednakim redom (6) stupova. Taj je prostor dvorana Djevice-Atene Parthenos, po kojemu je cieli hram prozvan.

Na toj uzornoj građevini može se upoznati ponajbolje konstrukcija dorskog reda i tankoćutnost, onaj posebni osjećaj za odnose, kojim je dorski graditelj gradio tu savršenu arhitektonsku cjelinu. Ta profinjenost graditeljska nije gradila podnožje i grednjak u točnoj vodoravnoj crti, već su te glavne crte skrenute malo prema konveksnome, zbog tog razloga, što svaka dugačka horizontala, osobito tad, kad je naglašena, izazivlje dojam kao da je u svojoj sredini oslabila. Dalje — vanjski su stupovi Parthenona neznatno nagnuti spram nutarnjosti, da se ne bi činili u perspektivnom pro-



Plan Akropole atenske

1. Propileje. 2. Hram Atene Nike. 3. Svetinja Artemide Brauronske. 4. Put k Parthenonu. 5. Parthenon. 6. Hram Rome i Augusta. 7. Erehtheion. 8. Hekatompedon. 9. Ostatci kraljevske palače. 10. Odej Heroda Atika. 11. Stoa Eumenova. 12. Svetinja Asklepijeva. 13. Dionisovo kazalište. Prema Musićevim Starinama.

matranju, kao da su nagnuti na protivnu stranu, te time kvarili dojam cjeline. Ugaoni stupovi su i deblji i bliže su postavljeni susjednim, zbog tog razloga, da ih ne pojede svietlo, kako to točno izražava Vitruvije. Sami stupovi imadu savršeni entazis, u prosjeku ravna je linija nadomještena finom krivinom. Parabolična ta linija izpravlja optičku iluziju, koja bi kod ravnog i jednakomjernog stanjivanja stupa podala sasvim neskladnu sliku.

Na taj profinjeni način zamjenjujući ravne crte krivinama grčki je arhitekt podao strogom dorskom redu živu skladnost, a da ipak ne zabrazdi matematskim računom u praznu jednačbu. Samo je po sebi razumljivo, da je takav tankoćutni način bezuvjetno tražio prikladni material i najprecizniju obradbu. Material je bio prekrasan pentelikonski mramor. Kameni su blokovi bili vezani bez žbuke, tek metalnim nutarnjim klinovima i vezama, i morali su biti tako izdjelani, da prilegnu točno jedni na druge. Vanjska im je strana bila savršeno polirana, a da mramorna materija dostigne svoj sjaj i bjelinu, mramor je bio ulašten toplim voskom.

Dimenzije Parthenona nisu velike (30.86×69.51). One su skromne, ali zato savršeno odgovaraju prostoru Akropole. Šta više, grčki je graditelj za podnožje svog hrama upotriebio postojeći crveno ružičasti kamen same akropolske hridi, u nju je uklesao tek potrebne profile. Na taj je način taj hram uistinu povezan s tlom na kojem stoji. Doimlje se poput kakvog naravnog kristala, koji je izrastao iz tih samih hridina, što dominiraju Atenom. Prema svom smještaju i prema tome kako je svojim savršenim odnosima usklađen odnosima akropolske terase predstavlja krunište kamenog izdanka posred stare antikne Atene.

Drugi je značajni arhitektonski spomenik na Akropoli, koji tvori građevina kroz koju se ulazi na Akropolu. To su *Mnesiklove propileje.* Mnesikle je probio utvrde te stvorio svečani ulaz na uzvisinu Akropole. Njegova je osnova tog ulaza istovjetna osnovi Propileja u Tirinsu, samo je ta osnova proširena i preudešena prema terenu. Pet otvora vode na Akropolu. Srednji je najširi, dok su skrajni pobočni

sasvim uzki. Pokriven triem sa stupovima u obliku dorskog hrama čuva te ulaze kao monumentalni portik. Triem se dieli na dva diela: na veći prostor, koji je iztaknut pred vratima i koji u svojoj unutrašnjosti ima sa svake strane po tri jonska stupa, što drže kazetirani strop. Drugi je dio triema manji, a taj tvori dorski prostilos na unutarnjoj strani kao što takvi prostilos sa šest stupova ima pročelje s vanjske strane. Neskladnost čine jedino različne visine krovišta, nutarnji je naime dio triema viši. Lievo i desno od tog ulaza podignuta su krila u obliku prostila sa tri dorska stupa. Desno je krilo samo djelomično izrađeno, jer bi simetrično izgrađivanje smetalo malom hramu Atene Nike. Lievo je krilo bila »Pinakoteka«. Čitava dubina tog svečanostnog ulaza nije veća od 25 metara.

Većina dorskih hramova tog doba nosi biljeg atički, ukrašena je naime poput Parthenona jonskim načinom, imade friz, tako *Theseion u Ateni i Poseidonov hram* na sunijskom rtu. Još se više taj aticizam pokazao u dvim jonskim čistim građevinama u amfiprostilu *Atene Nike* i u *Erehteionu.*

Atena Nike malena je, pročelja su njezina na četiri stupa jedva četiri metra visoka. I visina je čitavog hrama, koji nosi uokolo na dvostrukom epistiliju friz, veća od širine hrama. Taj dragocjeni maleni mramorni reliquiar podignut je na bastionu pred Propilejama.

Sasvim drugačiji je *Erehteion,* dok je Atena Nike jednostavnog oblika, Erehteion je već po svom tlocrtu kompliciran, k tome je još građen na raznim visinama, tako da je ta građevina iznimka u nizu grčkih hramova. Ona nije uokvirena triemom na stupove, a opet je na sve četiri strane ukrašena stupovima i triemovima na sasvim naročiti način. Iztočna je cella posvećena boginji *Ateni Polias,* pred njom je triem od šest jonskih stupova. Zapadni uski zid, koji zatvara nižu i dublju zapadnu cellu razčlanjen je sa četiri polustupa, na uglovima su stupovi in antis. Između polustupova su prozori (3). Na tu su zapadnu cellu prislonjena dva triema, jedan na sjeveru a drugi na zapadu. Sjeverni triem

nosi šest vitkih jonskih stupova. U cellu vode vrata uokvirena ukrasom. Grednjak ima friz, dok je južni triem bez friza, trodjelni arhitrav tog triema počiva na šest mramornih *Karyatida.* One su prekonaravne veličine, a stoje na kamenoj ogradi. *Tribuna Karyatida.* Sve te pojedinosti govore o tomu, kako je grčki graditelj umio na nepogodnom sasvim neravnom tlu, izgraditi skladnu cjelinu i kako je dostigao taj sklad postavljajući asimetrično pojedine oblike. Kraj nejedinstvene konstrukcije ta je zgrada bogata različitim savršenim arhitektonskim ukrasom. Ti su služili kao uzor grčkoj umjetnosti, a bili su nasljedovani tokom stoljeća sve tamo do vremena renaissance. Karyatide, okvir sjevernih vrata, friz, savršeni jonsko-atički stupovi, zatim pojedinosti u samom ukrasu kao konzole, palmete, i rozete, sve je to u tom savršenom skladnom obliku značilo ostvarenje nedohvatnog uzora.

To ostvarenje bilo je prema namjeni posvećeno i Ateni i Poseidonu, čiji je slavni izvor pokrivalo sa sjevernim triemom, dok je srednja zatvorena prostorija, u koju se ulazilo iz preddvorja, kad se prošla tribuna kariatida stepenicama, bila posvećena Erehteju i njegovom simbolu zmiji. Taj je divotni hram sagrađen na mjestu prijašnjih hramova Atene Polias i Poseidona. Jednom građevinom su sve tri namjene izpunjene, tako je nastao dvogubi hram Erehteion.

Nikad kasnije nije stvorila grčka arhitektura građevinu, koja bi se mogla takmiti sa Erehteionom, što se tiče slikovitog smještaja, ingenioznog razporeda, te bogatog i savršenog arhitektonskog ukrasa.

Među tim arhitektonskim ukrasom iztiče se i akanthusov list. Taj će se po prvi put saviti na jonskom kapitelu u *Iktinusovom Hramu u Bassama* i u značajnom okruglom hramu u *Delphima — u Velikom Tholosu* izmedju 425.—400. U toj rotundi na unutarnjem zidu prislonjeni su stupovi (10) i to korintski, postavljeni na kamenom podnožju (soklu). Ta novost pokazuje kako je koncem petoga vieka ojačao jonski utjecaj. Delphijski je veliki Tholos konstrurirao *Jonjanin Teodor iz Fokeje.*



Orphej medju Tračanima, sa jednog kratera Berlinskog muzeja (Polignotov stil) prema E. Buschoru

SLIKARSTVO

Grčki pisci iztiču, da je za razvitak grčke likovne djelatnosti važnije slikarstvo nego kiparstvo. Poznavaoci grčke umjetnosti, koji su mogli većinu djela još dobro ocieniti, kao što je to filozof Aristotel, postavljaju Polignota, slikara kao najvažniju i najutjecajniju ličnost u čitavom razvitku. Prema tom obćem sudu *Polignot sa otoka Tasa* stvara zidno monumentalno slikarstvo, te ujedinjuje u sebi sve likovne vrline, koje utječu na čitavi daljnji razvitak slikarstva i kiparstva u Grčkoj. Njegove slike nam nisu poznate, vrieme ih je uništilo. Ostala je samo jeka tih velikih realizacija u literaturi i donekle u nekim ukrasima na vazama, za koje se misli, da bi mogla biti neke daleke reprodukcije velikih zidnih slikarija, što ih je Polignot ostvario u *Tezejevom hramu u Ateni,* zatim u *Anakeionu, svetištu Dioskura* i u *Triemu Peizianaksa* — koji su prozvali zbog slika *šarenim triemom (Stoa poikile).* Do nas su doprli jedino opisi, tako opisi slika: *Tezejeva borba sa Amazonkama, Otmica Leukipovih kćeri, Pohod Argonauta*

u Kolhis, Uništenje Troje (Iliupersis), Bitka kod Maratona i Pobjeda Atenjana kod Oenone.

Te su pojedine slike dovođene u vezu isto sa slikarom *Mikonom*, koji je bio stariji od Polignota i bio je njegov drug i takmac. Polignotov je učenik prema zapisima bio *Onazia*, od njega bi bila slika »*Sedmorica protiv Teba*« u Plateji.

Svakako je Polignot bio na vrhuncu svoje slave kad su ga pozvali Knidijci, da im u Delphima ukrasi njihovu zbornicu dvjema velikim slikama, koje *Pausania* (grčki pisac) potanko opisuje. Jedna od tih je bila slika *Osvojenje Troje (Iliupersis)* a druga je prikazivala *Odiseja u podzemlju kod Tirezia.*

Sva je prilika, da su se sve te velike Polignotove slike ograničile na plošni prikaz ucrtanih velikih likova. O sjenama i svietlu nije bilo još govora, te jednostavne monumentalne figure bile su ucrtane na svietloj osnovi i plošno izpunjene bojom. Svakako su izpunjavale zadane plošnine na slični način, kako je to bilo na grčkim vazama.

Likovi su se oslobodili profilnog stava i prema opisima na tim slikama bile su i naznačene konture terena i rastlina (vidi krater u New-Yorku). Na isti način kao i na vazama, tumačio se sadržaj, da se stavljao nadpis nad pojedinim likovima.

Polignot i njegov krug upotrebljavao je samo četiri boje i to: bielu (sa Melosa), crvenu (iz Sinope), žutu (iz Atike) i crnu (od paljene loze). U glavnom zemljane boje; da li je njegova tehnika bila neke vrsti freska ili tempere ne može se ustanoviti. Misli se da je Polignot slikao fresko.

Svakako je važno to, da su se čiste pokretne linije, jednostavnost figura, prikaz haljina kao i ona različnost postava pojedinih figura na Polignotovim slikama odrazile na djelatnosti kipara. I nesumnjivo je, da je njegovo već psiholožko karakteriziranje lica i pojedinih izraza bilo od velikog utjecaja. Zato se može shvatiti i ona prekrasna *Plitica u Münchenu s prikazom Ahila i Penthesileje* kao reprodukcija Polignotove slike. Ahil na tom prikazu probada mačem pobieđenu Amazonku Penthesileju i u tom času kao

da ta dva protivnika, — ženka i mužjak, uranjaju pogledom jedan u drugoga. Ženka je pobieđena i u njezinim se crtama ocrtava predanje, traženje samilosti i ljubavi, a u mužkarcu presenećenje i užas, kao neka žalost nad fatumom, što ubija ženu koju bi morao ljubiti.

Na *Argonautskom Krateru* u Louvreu jasno se vidi novost Polignotova razporeda, figure su razpoređene na različnim planovima.

Krugu tih atenskih slikara pripada po utjecaju i onaj niz slikara vaza, što su na bielim osnovama ucrtavali svoj likovni ukras. Od tih je slika ponajljepša slika mlade djevojke, koja hvata najvišu granu s jabukom, ona djeluje, kao ilustracija Saphine pjesme.

Pogrebne vaze — Lekitosi bieli po svojoj namjeni prikazuju pogrebne motive kao na primjer krilate genije Hypnosa i Thanatosa (San i Smrt) kako prenose tjelesa na tamnim vodama Aheronta u podzemlje.

Daljnji razvitak kod tog slikarstva vaza je prelaz od Polignotovog utjecaja na utjecaj Fidijin.

Kraj tog zidnog slikarstva poznato je bilo i slikarstvo pozornice *Agatharha* iz Samosa. Slikao je kazalištne dekoracije za Eshilove i Sofoklove tragedije. Bio je prozvan *Skenographos*. Apolodor iz Atene opet je prvi slikao sjenu i svietlo. Zvali su ga *Skiagraphos* to znači slikar sjena. Prema Pliniju Apolodor je onaj koji je u pravom smislu proveo ogromnu preinaku u slikarstvu. On je naime zamienio plošni način prikazivanja punom modelacijom, te time ostvario privid trodimenzionalnog tiela u prostoru na plošnini. Ujedno taj Apolodorov način znači prielaz od zidnog slikarstva na slikarstvo pomičnih slika, bilo to na drvenim pločama, bilo to na mramornim. Dok je za prvi plošni način mogla keramika (vaze) poslužiti kao sačuvani bar donekle slikarski primjer, to za taj drugi način nisu nam preostale nikakve replike, do li sasvim neugledne ili loše ili sasvim nedovoljne slike kasnog helenističkog perioda, kao slučajno spašeni ostatci dekoracija rimskih uređaja kuća u Rimu, i u Herculanumu i Pompejima.

Zbog toga o čitavom tom slikarskom radu sigurno znademo samo ono, što je došlo do nas po sačuvanim opisima. Ti opisi spominju kao glavna tri nasljednika Apolodorova — *Zeuksisa, Parrhaziu i Timantha.* Ta su trojica shvaćena kao glavni predstavnici jonske škole, koja bi bila nastavak prijašnjih, ali i istodobno po svojoj novosti i po svojem značaju sasvim suprotna prijašnjoj staro-atičkoj školi na čelu sa Polignotom.

Oni su navodno visokom stilu Polignotovih plošnih ostvarenja suprotstavili slikarsku draž istinitog prikaza. Anegdota pripovieda, kako je Zeuksis naslikao tako naravno grožđe, da su doletjele ptice te htjele zobati, misleći da je to u istinu pravo naravno grožđe, a da ga je Parrhazije u tom ostvarenju privida nadbio time, što je preko tog istog naslikanog grožđa naslikao koprenu, koju je htio Zeuksis pomaknuti te time iluzionizam samog iluzioniste Zeuksisa nadkrilio. Ta anegdota jasno tumači njihov smjer, te nam eventualno njihov »iluzionistički« način može dočarati kasnija slika na mramornoj ploči u Pompejima, danas u napuljskom muzeju, koja prikazuje Djevojačku igru s pločicama, a slikao ju je signirani slikar Aleksander.

Zeuksis je bio iz Herakleje, a prema Pliniju slikao je grandioznog Zeusa, prikaz Penelope te malog Herakla kako davi zmiju. Drži se, da bi slika nađena u Pompejima mogla u neku ruku važiti kao Zeuksisova replika u malenom.

Parrhazije je bio iz Efeza, te su njegove slike bile mnogo pokretnije i više su ilustrirale duševna stanja nego Zeuksisove. Tako se od njega spominje »Okovani Prometej«, »Odisej«, koji hini ludilo, i »Filoklet«, koji se svija u mukama. Kasniji su pisci pričali da je Parrhazije do smrti izmučio starog roba, samo da bi mogao što vjernije naslikati tjeskobu i predsmrtnu muku.

Timanth živio je u Sikyonu, on je bio još više cienjen nego Parrhazije, koga je nadkrilio na Samosu, kad su se takmičili u prikazu Odiseja i Ajasa. Najznamenitija je njegova slika bila »Žrtva Iphigenijina«. Tu su sliku izticali kao najizražajnije djelo čitavog starog klasičnog umieća.

Isti motiv prikazuje slika iz Pompeja, ali je vrlo sumnjivo, da bi ona mogla u cjelini i u detalju bar ponešto tumačiti Timanthovo umieće kakovo je ono bilo.

Dok se slikarstvo Polignota i njegovog kruga zrcalilo u kiparskom radu zlatnog doba V. vieka, te imalo s tom kiparskom djelatnošću jedinstvene stilne značajke, to se djela Jonjana Zeuksisa, Parrhazija i Timantha ogledaju u kiparstvu kasnijeg perioda, kad kipari IV. vieka ostvaruju duševne izraze i modeliraju razna duševna stanja. Slikarstvo im je svakako u tom prednjačilo. Kod slikarstva se prema tome u to zlatno doba kao i kod pjesničtva osjeća prielaz od eposa na dramu.

O samoj tehnici tih slika bit će kasnije govora.

KIPARSTVO

Dok se slikarstvo grčkog zlatnog vieka (V.) može tek posredno upoznati, tvrdi je material kamena omogućio, da se kiparska umjetnost tog velikog umieća može bolje upoznati u vriednim i najljepšim primjerima. Istina i kod grčke skulpture tek su djelomično sačuvani spomenici ili su opet samo poznate replike plastika. Nu svakako nam to preostalo i sačuvano blago, taj ogromni torzo jedne umjetnosti, može prikazati u pravom svietlu čitav taj period. Dok je ukras eginetskog hrama značio prielaz iz arhajskog doba u klasično doba, to ukras hrama *Zeusova u Olimpiji* pokazuje daljnju stepenicu razvitka. Taj je strog i imade značajka hieratskih, ali po tom kako su likovi modelirani, on se razlikuje od eginetskog načina. Likovi nemaju više onu ukočenost, više su vitki, haljine s naborima življe prate pokret. Grupiranja su življa i upravo po tom živahnom pokretu znače te skulpture predklasično stanje. Plastični se ukras Zeusovog hrama sastoji od *dva timpana i 12 metopa.* Iztočno pročelje nosi u sredini Zeusa, sa strane njegove su obojica takmaca *Pelops* i *Oinomaos.* Kćer Oinomaovu Hipodameju dobit će za ženu onaj tko u utrci pobiedi Oinomaosa, u slučaju poraza čeka ga smrt, jednako mnogim proscima Hipodameje, koji

su, poraženi u utrci, bili ubijeni. Pelops, sin Tantalov, samo je na taj način pobiedio Oinomaosa i dobio Hipodameju, što je podkupio *Myrtila*, Oinomaosovog upravljača kola.

Kraj Pelopsa stoji Hipodameja u stavu kao da je u dogovoru sa Pelopsom, a kraj Oinomaosa žena mu *Steropa*. Kraj njih lievo i desno četveroprezi spremni za utrku. Sjedeće figure su lievo i desno likovi upravljača. Sasvim u kutu su riečni bogovi *Alphej* i *Kladej*. Tom se miru suprotstavlja snažno gibanje zapadnog pročelja, ono ilustrira borbu lapita i centaura *na svatbi Perithoovoj s liepom Deidamejom*.

U sredini se tog timpana nalazi *Apolon*, koji desnom rukom ravna borbu, što se vodi između razularene prirodne sile (centaura) i skladnih ljudi (lapita). Lievo i desno od Apolona su *Perithoos* i njegov drug *Tezej*, obojica mačevima navaljuju na centaure. Perithoos i Tezej nastoje osloboditi *Deidameju* i njezinu družicu, koje su ugrabili centauri, pozvani kao gosti na svatbu. Do ovih obih grupa komponirane su daljnje grupe boraca i otimača. Nizki kutevi tympana završavaju ležećim likovima, koji budno prate borbu. Mirni prikaz početka utrke i živi prikaz borbe lapita i centaura bili su isto kao i tympani na eginetskom hramu bojom izdignuti. Isto je i simetrično razporedivanje u prostor tympana, poput onog u Egini. Uza sve to razlika je velika, napredak je očit u pokretu, snažni realizam sasvim drugačije modelira likove i više ucrtava izraze u pojedina lica tih likova, nego je to bio slučaj u Egini. Arhajske ukočenosti nema, nema ni arhajskog smieška, živim su pokretom povezane figure u pojedine grupe, a opet uza sav pokret zadržana je veličajna statika arhajskih likova.

Takove su iste i metope, što prikazuju legendarna djela narodnog grčkog *heroja Herakla*. Na tim su četverouglim metopama u najviše slučajeva komponirane jednostavno tri figure, jedna od najznačajnijih kompozicija tih metopa je *Herakle* kod Atlasa. Na toj su metopi *Herakle, Atlas i nimfa* u strogom jednostavnom ruhu (dorski peplos). Na tom su značajnom plastičnom ukrasu Zeusova hrama u Olympiji pomlađeni stari legendarni motivi, oni su oplemenjeni ljepotom snažnih oblika i jednostavnošću velikih sažetih pokreta.



GORNJI DIO APOLONOVOG KIPA SA ZAPADNOG ZABATA ZEUSOVA HRAMA U OLYMPIJI
Muzej u Olympiji

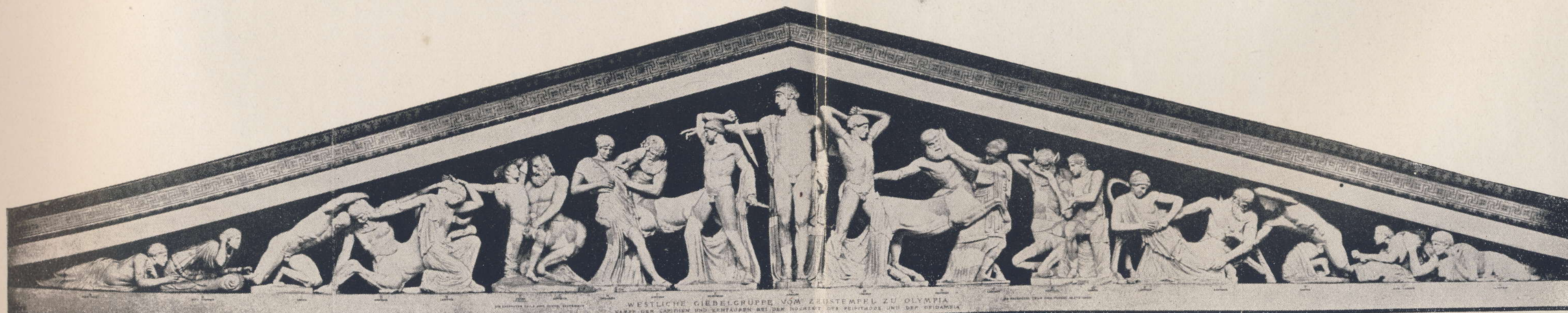


IZTOČNI TYMPAN ZEUSOVA HRAMA
U OLYMPIJI

Pripremanje za utrku izmedju Oinomaosa i Pelopsa. U sredini Zeus, lievo Pelops i Hipodameja, desno Oinomaos i žena mu Steropa i upravljač kola Myrtilos, kojeg je podgovorio Pelops da onemogući Oinomaosovu pobjedu. Ležeće figure su riečna božanstva Alphej i Kladej

ZAPADNI TYMPAN ZEUSOVA HRAMA
U OLYMPIJI

Borba lapita i kentaura na svatbi Peirithoa sa Deidamejom. U sredini Apolo, lievo Peirithoo i Deidameia sa kentaurom Eurytijem, desno prijatelj Peirithoov Tesej, lievo i desno ležeće figure su nimfe sa Peliona.



REKONSTRUKCIJA GRUPA ZEUSOVA HRAMA U OLYMPIJI
Po Georgu Treusu u Dresdenu, izložena u dresdenskom Albertinumu.
(Prema K. Woermannu)

Tim metopama valja još pribrojiti metope iz istog vremena na Herinom hramu u Selinuntu. od kojih se ištiču *pobjeda Heraklova nad amazonkom i Hera i Zeus.* Na potonjoj kraljevskom gestom odkriva Hera svoju koprenu i prilazi logu kralja bogova, velikom Zeusu.

Na Selinuntskim su metopama goli dielovi ženskih likova umetnuti od mramora u grublji vapnenac, od kojeg su te metope izvedene.

Sav taj plastični ukras izveden je od nepoznatih majstora, jer napomene *Pauzania* (grčkog povjesničara, koji spominje kao tvorce skulptura na Zeusovom hramu u Olympiji *Atenjanina Alkamena i Paionia iz Mende* ne mogu odgovarati činjenicama. Tako se isto ne može utvrditi koliko je i koji je posao Fidijin na samom atenskom Parthenonu, već se može čitavo to plastično djelovanje shvatiti kao rezultanta dugog kolektivnog rada, a sam Parthenon kao najsretniju konačnicu, koju su ostvarile mnoge majstorske ruke pod vodstvom Fidijinog genija.

Nu još prije te veličajne rezultante i prije tog velebnog djela treba upoznati Fidijine predhodnike.

Odmah poslije perzijskih ratova znademo, da je u Ateni bila radionica *Kritia i Nesiotesa.* Njima je bilo naručeno, da grupu Harmodia i Aristogeitona (Tiranoktona) od starog *Antenora,* koju je odnesao Kserkse, nadomjeste novom, isto takovom grupom. Tu pokretnu grupu poznajemo po replici, koja se nalazi u Napulju.

K ovoj dvojici valja pribrojiti kipare *Pythagora* i *Kalamisa,* koji su u to doba važili kao najbolji grčki kipari.

Perzijski ratovi nisu prekinuli razvojnu liniju onih snažnih mladenačkih *Kouroi,* što smo ih već upoznali u arhajskom periodu. Sad ih nastavlja niz mladenačkih likova istog tipa samo u sve plemenitijoj formi. Usavršavanje tog mužkog lika vodi do Myrona i Polykleta. Na toj razvojnoj crti usavršavanja prikaza nalazi se i poznati lik, sasvim dorski »*delfijskog aurige*«, u bronci kao i lik *Zeusa od Histiaee,* koji udara strielom. Auriga odjevena je mužka figura u dugačku tuniku, dubokih nabora poput kanelira. Jedna i druga od tih brončanih figura ima još značajka arhajskih,

isto takove razine su i važni reliefi sa *Ludoviškog triptihona* (Rođenje *Afrodite).*

Suprot spomenutim broncama ti su prekrasni reliefi puni umilne draži; sasvim su jonskog značaja i to ne samo po jonskom ruhu, po onim finim naborima, kroz koje se naslućuju skladni oblici, već po mekoći oblina i onoj naročitoj ritmici tih oblika.

Myron iz Eleuthere je prvi od svih do sada spomenutih grčkih kipara, čiju umjetničku osobnost možemo izrazitije odrediti. Myron je učenik *Hagelada,* od njega je preuzeo točno poznavanje mišičja atletskih tjelesa. Najpoznatije je Myronovo djelo »*Discobolos*« koji je dopro do nas u više vrlo dobrih replika, tako da se može stvarno uočiti njegov način i njegove novosti kod plastičkog izraza. Discobolos je mlado mužko tielo prikazano u snažnom pokretu. Mladi se atlet nagnuo napried okrećući se unatrag gornjim dielom tiela, da baci zamahnutom desnicom diskos. Svi su mišići na tom tielu u akciji, ali je ipak uza sav pokret u tom tielu statuarna ravnoteža, jer je ritam oblika, što nosi nemir momentanog zamaha, savršeno uravnotežen. Izraz lica Discobola ne odaje nikakav napor, liepo razvijen torzo nije ni protegnut, ni neskladan zbog naglog pokreta. Zadržao je skladnost i cjelinu.

Druga značajna Myronova skulptura nema takav izraziti jaki pokret poput Discobola: *Atena i Marsya,* dva lika kod kojih je pokret mnogo subtilniji. Ta grupa prikazuje, kako je zadivljeni satir *Marsya* prestrašeno uztuknuo pred božicom *Atenom,* čiji lik imade sasvim laganu, tek zamjetljivu kretnju, Marsya je naime htio podignuti odbačenu frulu, koju je boginja odbacila, pošto ju je prema svojoj zamisli izvela. Od te grupe postoje replike. Od grčkih je pisaca Myron bio ponajviše hvaljen kao izvanredni kipar brončanih statua, koje su se postavljale u slavu pobjednika na natjecanjima. Nebrojeno je puta opjevana po aleksandrijskim pjesnicima *Myronova brončana krava,* kao što je opisan i opjevan njegov trkač »*Ladas*«.

Dorski strogi karakter Myronovih kipova imadu i likovi *Polykleta,* čiji nam je rad više poznat, nego Myronov. Polyklet

je iz *Sikiona.* Njegov se logičan i sažet način modeliranja pričinja kao rezultat različitih škola, u kojima je živio dorski duh. On je proizašao iz *škole u Argosu,* dok je Fidija bio pravi, *tipični Jonjanin.* Sve su statue Polykleta skoro u istom stavu. Težina je tiela na jednoj nozi, obično desnoj, a lieva je noga za korak unatrag, te je lagano u koljenu prignuta. Torzo je statue snažno muskulozno atletsko tielo. Takav je »*Doryphoros*« (Kopljanik) glavno djelo Polykletovo, u kojem je postignuta savršena ravnoteža mirnog i liepo razvitog ljudskog tiela. U biti je ta statua idealna konstrukcija sasvim razumski izvedena. To je kip statue-kanona, u kojem je pravilo idealnih odnosa pojedinih djelova ljudskog lika. Analogno prema konstrukciji dorskog graditeljstva je sagrađeno i konstruirano to tielo. Snažni obujam torza i jaka ramena upravo su na granici, da ne postanu suvišno masivna, te prema tome neskladna. Lagana napetost mišičja desne noge i klonulost mišića lieve, tvore živu ravnotežu. Svojom naravnošću, odmjerenošću i laganim pokretom, to se snažno, robustno tielo uzdiže u svojim oblinama kao vitko i skladno. Polyklet je nastojao računskom jednačbom odrediti odnose idealnog ljudskog tiela, kao što su i kasniji kipari i slikari nastojali odkriti tu formulu. Tim se problemom bavila renaissanca, tako je tu formulu tražio i Leonardo, po njemu i A. Dürer i mnogi drugi. Prigovaralo se Polykletu da je kod njega važniji razum i račun, nego što je osjećaj i inspiracija. Nu taj skulptor, koji je uza sav racionalizam i uza sve idealiziranje ipak dostigao svojim likovima idealni sklad, nije mogao to savršenstvo postići bez osjećaja i inspiracije„ kako to liepo svjedoči druga poznata njegova statua «*Diadumena*«. Prikazuje kako pobjednik kod natjecanja veže sam sebi vrpcu, znak pobjede, oko glave. Proporcija i ravnoteža je ista kao i kod »*Doriphora*«, pokret ruku očituje finu i gracioznu gestu, koja prati priklon glave.

Nasuprot dorskoj strogosti Doriphora, Diadumenos ima nešto od atičke umilnosti. Došao je taj kip do nas u mnogo mramornih replika, možda je najljepša ona u Britanskom muzeju. U njegovom takmičenju sa Fidijom za izradbu ranjene Amazonske pobiedio je Fidiju. Misli se, da je replika

te njegove ranjene Amazonske »Amazonka Lansdowne« u New-Yorku.

Većina je statua Myrona i Polykleta prvotno izvedena u bronci, zato se mora rad jednog i drugog zamišljati tako, da kod mramornih replika, koje su doprle do nas, odstranimo one tvrdoće, što ih kamen sam po sebi ima. Tada će nam se taj rad pokazati mnogo življi i pokretniji. Svakako zbog toga i možemo u taj krug pribrojiti dvie važne bronce tog istog vremena a to su »*Idolino*« *i* »*Dječak, koji vadi trn*«.

U tom velikom razvoju postaje kipar Fidia, sin Harmida, prijatelj Perikla, glavnim predstavnikom te zlatne epohe — još više — jednim od simbola grčkog duha.

Atena u V. vieku prije peloponeških ratova središte je toga duha. Pomorska i vojnička vlast osiguravala je tada Ateni hegemoniju nad drugim gradovima. Bogate kolonije na obalama Egejskog mora i na Helespontu omogućile su ne samo razvoj trgovine, već i veliki priliv bogatstva iz čitavog tada poznatog svieta u samu Atenu. Kao što je epika predhodila likovnom stvaranju arhajskog perioda, stvarajući gotove prikaze bogova i heroja, tako je sada ostvarenju savršenog plastičkog izraza, one klasike u pravom smislu predhodilo stvaranje atičke drame. Eshil, Sofoklo i Euripid zajedno s Aristofanom znače taj veliki uzpon, kojemu odgovaraju u likovnom skladne i velike realizacije, što ih obuhvaća pojam više nego samo ime Fidia.

Plutarh izričito kaže u »Životu Perikla«: »Atena, kad je bila obskrbljena svim sredstvima obrane, koje traži rat, upotrebila je sva svoja bogatstva da stvori djela, koja će je vječno proslaviti«. Sagrađen je Theseion, Propyleje, Erehteion, hram Atene Nike i Parthenon. Ostvarene su skladne i savršene graditeljske cjeline, kod kojih su sudjelovale sve grane umjetnosti. Mada su te skladnosti s vremenom osakaćene i mada su tek sakupljene krhotine i torzi tog umieća po raznim europskim muzejima, to ipak ti odpadci i ruševine potvrđuju veličinu epohe, koja ih je ostvarila. Sva ta velika ostvarenje nose kao biljeg ime Fidijino.

Fidia se rodio oko *god. 490.* Bio je učenik Doranina *Agelada,* te se prema tome mogao još kao mladić na

početku svog djelovanja koristiti utjecajem i duhom dorskim, tako da je on u stvari sretna kombinacija antiteze dorsko-jonske. Kao skulptor počeo je svoj rad prije 450. Od njegovih statua ne poznamo nijednu sigurnu repliku. Nagađa se, da je prekrasna »*ranjena Amazonka*« u Vatikanu iz njegovog kruga. Isto tako i glava nazvana »*Atena Lemnia*« u Bologni pripada Fidijinom djelu. O *Ateni Promachos,* koja je dominirala kao znak Atene Akropolom, ne znamo ništa pozitivno osim pojedinih opisa. Kipovi *Zeusa u Olympiji* i Atene *Parthenos* bijahu prema antiknim piscima dva kolosa viša od deset metara, izvedena iz zlata i slonove kosti (chriselefantine). Replika tih slavljenih kipova, što su stajali u cellama Zeusovog i Ateninog hrama nema. Postoji samo slaba replika Atene Parthenos u današnjem atenskom muzeju. Prema toj repliki sudi se, kakova je bila ta ogromna statua. Božica je bila u dorskom peplosu frontalnog stava priklonjene lieve noge. U desnici je držala »Pobjedu« naravne veličine. Na štitu, kacigi i grudobranu, pa i na samim sandalama, bili su izvedeni plastični ukrasi i prikazi. Tako je na štitu bio izveden i lik samog Fidije, što je poslije teretilo majstora kao čovjeka koji je time oskvrnuo svetinju. Glava je bila pod bogatom kacigom (sa sfingom) sažeti puni oval, koji je izražavao mir i snagu volje. Ta glava svakako je imala značajke nadnaravne veličajnosti. Nu najvažnije od svega preostaje *plastički ukras Parthenona* i po njemu se može prosuditi sva veličina Fidijina duha, ma da se za stalno ne zna, što je njegova ruka izvela, a što su izvele ruke njegovih pomagača. »U toj plastičkoj dekoraciji Parthenona bila je sadržana i povezana, kao u odi Pindara, sva slava boginje i grada sa slavom Grčke i čitavog Olimpa«.

92 metope prikazivale su pobjede atenskog heroja *Thezeja* i *Atenjana* nad Amazonkama i Centaurima. Metope pročelja pričale su opet o pobjedama olimpijskih bogova nad Gigantima. Od tih metopa ponajbolje su sačuvane metope u kojima je prikaz borbe sa Centaurima. One su jednostavno komponirane i ponajviše se od čitavog parthenonskog ukrasa približuju tradicionalnim arhajskim rješavanjima.

Naprotiv su se tympani udaljili od arhajskog smještanja i razpoređivanja likova. Razlika je već u tome što je Fidija umjesto jedne središnje figure postavio dvie glavne, zatim je ostale figure grupirao više po njihovoj unutarnjoj svezi, nego li je to bio slučaj prije kod takvih grupacija. Fidija je u mramoru izrazio, kako pojedini bogovi reagiraju na glavni događaj, a to je na iztočnom pročelju *porođaj Atene*, a na zapadnom *pobjeda Atene* nad *Poseidonom*, zbog toga što je stvorila maslinu. Od kojih četrdeset figura tih pročelja nažalost došlo je do nas tek deset i te su više ili manje osakaćene. Većina tih je sa iztočnog pročelja, to su tako zvani »*Elgins marbles*«, lord Elgin ih je jednostavno pokupio i iztrgnuo iz napola srušenog Parthenona, te prenio u British Museum u Londonu. Tužna je poviest Parthenona. Pobjedno je kršćanstvo taj hram pretvorilo u bizantinsku crkvu, zatim je Muhamed II. od Parthenona učinio džamiju i za sve to vrieme nije mnogo stradao, mada su vjernici Krista i Muhameda boguugodno skidali glave pobieđenim mramornim bozima. Sama je građevina gotovo netaknuta stajala sve do god. 1674. kada je Morosini obsiedao tursku Atenu. I tada je zapalila mletačka bomba barutanu, koju Turci nisu nigdje drugdje mogli smiestiti već u samom Parthenonu! Tako je ta velebna građevina i njezin mramorni ukras poletio u zrak. Ostale su ruševine. Iz tih preostataka je lord Elgin početkom XIX. vieka izbio ono najvrjednije. Ukrcao u lađe, pri tom još mnogo toga slupao, i danas stoje ostatci ostataka i na Akropoli i u Britanskom Muzeju.

Nu i ti ostatci ostataka, obezglavljeni i osakaćeni svjedoče i izrazuju veličinu i savršenost sklada tog jedinstvenog plastičnog djela. Likovi su izražajni, jednostavni su pokreti i skladna grupiranja. Srednje figure su nestale, postoje samo likovi: Iride, Here, Dioniza ili Tezeja (mužka sjedeća figura). Pred tim mladenačkim likom izlaze *sunčani konji*. To je na jednom pročelju, na drugom je istovjetni živi sklad, od kojeg su sačuvani opet pojedini likovi kao *Selene* i *Kephisos* (s prekrasnim torzom). Od svih tih osakaćenih ostataka najljepša je grupa *Afrodite i Peitho* sa iztočnog tympana. Kod te su grupacije snažnih žena oblici prekriti

finim naborima peplosa, koji svojim živim tokom još više izdižu obline, te ih vezuju u jedinstvene cjeline. Snažna su mužka tjelesa vitkija i finije modelirana nego Polykletova, dok su odjevene ženske figure pune umilne draži i nekog naročitog dostojanstva. Smirenost i veličajnost odrazuju sve figure, kao i preostala glava u Louvreu »*Glava Laborde*«.

K tim običajnim dekoracijama dorskog reda pridao je Fidija duž zida celle iz vana veliki friz. Suprotno jakom i visokom reliefu metopa, taj je friz nizkog reliefa. Motiv friza je prikaz svečane Panathenajske povorke, koja se je svake pete godine upućivala hramu božice, da joj prinese žrtve i darove, među ostalim sjajno novo ruho. Na tom reliefu u jedinstvenom ritmu prolazi mladež atenska, mužka i ženska, jahači i nosači, žrtve i svećenici, građani s dugačkim štapovima poput arkadijskih pastira, dok svečanostnu povorku promatraju sakupljeni olimpijski bogovi.

Oni stoluju, te su veći od smrtnika na prikazu. Skladna je raznolikost postava. Veličajna se povorka kreće laganim korakom. Uza svu naravnost i živahnost prikaza ne ruši se nigdje jedinstvo ni istovjetan ritam. Čitav taj niz bezbrojnih likova ljudi i životinja djeluje kao cjelina smireno i monumentalno. U tom je reliefu ostvareno jedinstveno djelo čitave poviesti ljudskog umieća.

Nije težko naslutiti, kako je to grandiozno djelo moralo utjecati ne samo na učenike Fidije, već i na čitavo daljnje umjetničko djelovanje.

U istom su načinu i duhu rađene mnoge reliefne grobne ploče istog doba. Od tih valja iztaknuti *Stelu Hegese*. Na njoj je prikazana sjedeća mlada žena, koja izabire svoj posljednji nakit, što joj u škatulji podaje služavka. Pod utjecajem su Fidijinim i kipovi: »*Aspazija*« i »*Hekata*«. U isti krug pripada i znameniti relief *Orfeja, Euridike i Hermesa*.

Suvremenik Fidijin, *Kresilas*, stvara »*ranjenu Amazonku*« i *bistu Periklovu, prvi portrait u grčkoj plastici*. Mada djelom Fidijinim atički idealizam prevlađuje u čitavoj umjetnosti, to se ipak u Kresilovim stvarima osjeća, da je još uviek više realan dorski duh zadržao nesmanjeni utjecaj. Taj se utjecaj vidi i kod »Niobida«, koje su možda izvedene

pod direktnim utjecajem slikarskih Polygnotovih ostvarenja. Na njima je izraz boli, koji do tada grčka plastika nije poznala.

Majstor naime Fidija i njegov krug nisu htjeli poremetiti bolnim izrazom svoje skladne i idealizirane ljepote, mada su doživjeli sami bolna izkustva, naročito sam Fidija. Kad je Fidija 438. dovršio Atenu Parthenos, bio je obtužen, da je prisvojio zlato i dragocjenosti, koje su bile određene za kip, i da je počinio svetogrđe (autoportrait na liku božice). Pobjegao je u Elidu, tamo je navodno izradio Zeusa. Nu opet obtužen, bio je ponovno osuđen na smrt. Tradicija kaže da je umro u zatvoru ili od otrova ili od bolesti.

Zaključujući prikaz grčke plastike V. vieka mora se još iztaknuti rad jonskih majstora, kod kojih se osjeća utjecanje azijatsko i čiji karakter same modelacije odudara od Fidijinog aticizma. Takve su slikovite i pune draži *Nimfe na grobnici u Ksantosu, u Likiji.* Njihov živi pokret prate lebdeće tunike, kao što je to slučaj i na Pobjedi od *Paionija iz Mende.* Nu i u Ateni jonski je utjecaj jak, najviše od tog jonskog duha imadu reliefi na ogradi hrama *Atene Nike.* Primjer je najljepši relief boginje, koja sebi veže sandale. Kroz živu igru nabora naziru se skladni mladenački oblici.

PRILOZI

Iz Plutarhovog životopisa Perikla

»Pošto je pak njihov grad dosta obskrbljen stvarima za rat potrebitim, zato treba njegovo obilje obraćati na onakve stvari, od kojih će, kad se dovrše, imati vječnu slavu, a dok se dovršuju, gotovo blagostanje. Tako se naime pojavi svakojaki rad i svakovrstne potreboće, koje svaku vještinu bude, svaku ruku zabavljaju i gotovo svemu gradu zaslugu daju i tako mu iz samoga sebe podjedno ljepotu i hranu pružaju. Mladi i zdravi ljudi dobijali bi svoj dio državnoga imutka u vojnicama, a množtvo radnika, koji nisu uzeti u vojnike, po Periklovoj osnovi, nije imalo da ostane bez užitka niti ga opet dobijati bez muke i rada. Zato je bez oklievanja medju narod bacio velike osnove umjetnina i veoma vješte nacrte dugotrajnih gradnja, da bi onaj dio stanovničtva, koji je kuću čuvao, isto tako kao i oni, koji su služili kao mornari i vojnici u tvrdjama i na bojnom polju, imao pravo, da od državne imovine dobija korist i dio. Jer gradja je bila tu: kamen, mjed, slonova kost, zlato, čempresovo i drugo drvo. A bilo je i obrtnika, koji će to izradjivati i dogotavljati: tesara, kipara, kovača, klesara, mastilaca, zlatara, tokara, slikara, vezilja, rezbara, onda za sve to ljude za odpremanje i dopremanje: trgovaca, mornara i krmilara po moru, a na suhu kolara, konjušara, vozara, užara, tkalaca, sedlara, cestara i rudara. Pa kao što vojvoda ima svoju osobitu vojsku, tako je imao svaki obrt dodieljeno množtvo prostih nadničara, koje je u službi zastupalo orudje i tjelesnu snagu. I tako su te potreboće tako reći svakoj dobi i vještini ono blagostanje donosile i razdavale.

Tako se ta djela dizala, divna svojom veličinom, a nenadmašiva oblikom i ljepotom. Majstori su se natjecali, da bi obrtnički posao nadmašili vještačkim izradjivanjem. Ali najčudnija bijaše brzina. Stvari, za koje se mislilo, da je svaka pojedina za mnoga pokoljenja i ljudske viekove jedva doći do kraja, sve su one u kratko vrieme jedne jedine uprave dovršivane. I opet je, kažu, jedanput Zeuksis, kad je čuo, da slikar Agatarh mnogo do sebe drži, što brzo i lako slika, rekao: »A ja trebam dugo vremena!« Jer u radu okretnost i brzina ne daje djelu trajne vriednosti i ljepote; već je na djelo potrošeno vrieme nekim načinom zajam, koji kod sačuvanja tog djela za kamate daje njegovu trajnost. Zato su djela Periklova s tim divnija, što su u kratko vrieme postala — za mnoge viekove. Jer svako je pojedino odmah onda sjećalo starine, a čarom je do dana današnjega živo i novo. Tako nad njima kao da vječna mladost cvate, čuvajući pogled od dodira s vremenom. Kao da je u tima djelima miris vječnoga cvieća i podjedno duša, koja ne stari. Sve je to njemu rukovodio i nadgledao Fidija, premda su tima djelima bili zabavljeni znameniti graditelji i umjetnici. Jer 100 stopa dugi Partenon gradio je Kalikrat i Iktin; a hram »Tajne« u Eleuzini počeo je graditi Koreb, te je postavio stupove po zemlji i spojio ih s glavnim gredama. Poslije njegove smrti postavio je Metagen iz Ksipete vienac i gornje stupove, a kube nad hramom dovršio je Ksenoklo iz Holarge. Dugački zid, za koji Sokrat veli, da je sam čuo, kako Periklo osnovu predlaže, preuzeo je Kalikrat. Ovomu se poslu u jednoj komediji ruga Kratin. što nekako sporo odmiče, jer — kaže — odavno ga Periklo riečima dovršuje, ali činom — ni makac! Odeon je po svojem unutrašnjem razredjenju imao mnogo sjedala i mnoge stupove, a krov mu bio naokolo koso i strmo sagradjen, završujući se jednim jedinim šiljkom, pa tako je, kažu, bio slika i prilika čadora kralja perzijskoga. I tim je rukovodio Periklo. Zato se i opet Kratin u svojim »Tračankama« šali: »Evo dolazi »Lukoglavi Zeus« Periklo, noseći na glavi Odeon, pošto je za »sudbeni criep« zamakao!« — Ponoseći se ovim djelom predloži Periklo sada prvi put, da bi se kod Panateneja priredjivalo glasbeno natjecanje, i kao izabrani sudac odredi sam, kako natjecatelji treba da sviraju, pjevaju ili u citru udaraju. Pa kako onda, tako je i u napredak Odeon bio mjesto za glasbene

svečanosti. Propileje na tvrdjavi dovršene su za pet godina, a graditelj bijaše Mneziklo. Čudan slučaj, koji se kod gradnje dogodio, dokazao je blizinu boginje, koja je čak i sama pomagala dovršivati taj posao. Najmarljiviji i najvoljniji se radnik oklizne, padne s visine, te je tako težko bolovao, da su ga liečnici ostavili. Periklo je bio tužan, no boginja mu se u snu ukaže i odredi liek, kojim je tog čovjeka brzo i lako izliečio. Zato je on i dao postaviti mjedeni lik »ljekovite Atene« na Akropoli do žrtvenika, koji je, kako pripoviedaju, i prije ondje stajao. Spomenuti Fidija pravio je zlatni lik te boginje te je na stupu zabilježeno, da je to njegovo djelo. Uobće je gotovo sve bilo njemu povjereno, te je, kako smo rekli, radi Periklova prijateljstva on bio svima umjetnicima glava. (Preveo Stj. Senc.)

Plutarh, grčki povjestničar, 50.—120. pr. Kr.

Sokratovi razgovori sa slikarom Parrhazijem i kiparom Kleitonom o biti i zadaćama njihovog umieća.

Ali i onda, kad bi se razgovarao Sokrat s kojim od umjetnika ili obrtnika, što su se bavili umiećem, bio je i njima koristan.

Zađe tako jedared slikaru Parrhaziji i u razgovoru reče: »Da li je, Parrhazijo, slikarstvo oponašanje onoga, što se očima opaža? Bar vi umjetnici oponašate bojama duljine i izbočine, tamu i svietlo, tvrdoću i mekoću, ono što je hrapavo i ono što je gladko, mladoliko i staro u ljudskom liku«. — »Pravo govoriš«, odvrati Parrhazije. »Pa kad liepe likove prikazujete, budući da se nije lako namjeriti na čovjeka, na kome bi sve bilo bez prigovora, sastavljate od mnogo njih, što je na svakom najljepše i tako činite čitava tiela, koja su u svim dielovima liepa.« — »Jest, upravo tako radimo«. — »A kako tada, pitaše Sokrat, prikazujete značaj duše, koji ponajviše zanima, godi i nuka na prijateljstvo, čeznuće i ljubav? Ili se taj značaj ne da prikazivati?« — »Ta kako bi se moglo, Sokrate, prikazivati to, što nema ni oblika ni boja, a sve to, što si netom spomenuo, ne može se uobće očima prikazati?« — Ali, odvrati Sokrat, što se ne dogadja da čovjek ponekad nekoga pogleda prijateljski, a drugoga neprijateljski?« — »Doista, tako je, odvrati Parrhazije. — »A što se to bar ne bi moglo u očima prikazati?« — »Sigurno bi!« — »A čini li se tebi, da je kod sreće i nesreće prijatelja sasvim jednako lice u onih, koji sučustvuju i u onih, kojih se to ništa ne tiče?« — »Tako mi Zeusa, nipošto; sreća vedri lice, a kod nesreće lica su tužna.« — »Ne može li se to dakle prikazati?« — »Naravno da se može«. — »Ali i pristojnost, plemenitost, nizkost, prostota, razumnost, čednost, obiest i nerazumnost vide se na licu i u držanju ljudi, bez obzira da li stoje ili se kreću«. — »Pravo govoriš!« — »No može li se dakle i to prikazivati?« — »Sasvim sigurno može!« — »Da li dakle držiš, da je ugodnije gledati ljude, kojima se na licu vidi liepa, dobra i ljubka ćud ili one, kojima se vidi ružna, opaka i mrzka ćud? — »Oj, tako mi Zeusa, reče Parrhazije, velika je to razlika, Sokrate!«

Drugi put zadje Sokrat kiparu Kleitonu i s njim započe razgovor: »Vidim i znadem, Kleitone, da na različite načine izradjuješ trkače, rvače, šakače i pankrastijaste; ali kako to ti stvaraš kipove, da se čine živi, a to ponajviše godi ljudskom oku?« — A kada Kleiton nije u neprilici brzo odgovorio, reče: »Da li ti možda uspieva, da tvoji kipovi izgledaju živi, zato što ih izradjuješ prema živim likovima?« — »Zaista, tako izradjujem«, — odgovori kipar. — »Dakle, da li ne postizavaš djelovanje izrazitije i vjerojatnije oponašanjem onog, što se na tielu već prema držanju, pomiče dolje i gore, što se sklapa i razklapa, što se napinje i što može splasnuti?« — »Svakako«. — »A ne čini li i to neki osobiti užitak gledaocima, ako se prikazuju duševna stanja kod djelatnosti pojedinih tjelesa? — »Naravno«, odgovori Kleiton. — »Ne mora li se dakle prikazati kod borilaca pogled pun grožnje, a kod pobjednika naprotiv izraz veselja?«. — »Pa dakako«. — »Prema tome, zaključi Sokrat, zadatak je kipara, djelatnost duše prikazati vanjskim likom.«

Ksenofon: *Spomeni Sokratovi* (Knjiga III.—10.)

»Sprieda desno nalazi se takozvani kraljevski triem, gdje kralj sudi, to je arhont, čija sudilačka vlast traje samo jednu godinu. Na krovištu od criepa ovoga triema postavljeni su likovi iz pečene gline: Teseus koji baca u more skeiron, i Himera, koja nosi Kefala.

U blizini triema stoje kipovi Konona i Timotea, Kononovog sina i Enagore, vladara Kiprijaca.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Dalje se nižu kipovi: Zeusa, kojega zovu Eleutherios i cara Hadriana, koji je bio svojim podložnicima dobročinitelj, a osobito gradu Ateni. Podalje sagradjen je triem takozvanih dvanaest bogova, u kojem su slike. Sučelice ulazu naslikan je Tezej, Demokratia i Demos; slika ima tumačiti da je Tezej uveo ustav po kojemu svi gradjani imadu ista prava...... Ovdje su naslikana junačka djela Atenjana kod Mantineje, što su bili poslani u pomoć Lakedemoncima. Na slici je prikazan konjanički boj, u kojemu se osobito ističu medju Atenjanima Ksenofonov sin Grilos, a medju beočanskim konjanicima Tebanac Epaminonda. Sliku je izveo Atenjanin Eufranor; isti je taj slikao u susjednom hramu Apolona, s pridjevkom patros (otčinski). Od dvaju kipova, što su pred hramom, jednog je učinio Leohares i to Apolona Aleksikaka (onog, koji odklanja nedaće), a drugoga Kalamis.

Pausania I. Atika (Iz opisa Atene)

»Polyklet je stvorio Diadumena, mladića mekanih oblika... Isti je taj Polyklet stvorio Doryphora, mladića snažnog mužjaka, kojeg umjetnici nazivlju kanon i kojega shvaćaju uzorom, što im pruža odnose u umieću poput kakvog zakona. (Lineamenta artis ex eo petentes velut a lege quadam).

Plinije



Crtež sa arhajskih vaza

O François vazi.

»...i kao što je Ergotimos (lončar) izveo ono ponajbolje i po najviše profinjeno, što se tiče oblika kratera sa izduženim i svinutim ručkama, te time obilježio svoju posudu razkošnim biljegom, tako je isto Klitia (slikar) stvorio svojim ukrasom, što se proteže duž čitave plošnine i što je izveden dosele nevidjenom subtilnošću svih detalja, nenadmašiv primjer profinjenosti svoje vrsti u čitavom stilu vaza crnih figura.

Lončar i slikar su kod te vaze postigli razinu, koja osigurava za sva vremena atičkoj keramici prvo mjesto.

Osobito je bogato izvedena svečana povorka, koju su priredili Olimpijci u čast svatbe morske božice (Tetide). Mi smo već vidjeli, da isto Klitia drži tu starog tipa. A kako zadatak traži, reprezentativna svečanost podaje ovoj glavnoj pruzi starinski biljeg, a pogotovo pojačavaju starinski, svetački i ukočeni izgled, bogata svečanostna ruha, ukrašena samo mikroskopski zamjetljivim uzorcima, koji svjedoče o nevjerojatnom strpljenju i spretnosti slikara... Kod drugih je frizova Klitia, isto takvi majstor u prikazivanju života i gibanja: Dolazak Tezejevog broda na Delos, Meleagrov lov, borba Kentaura, utrka, sprovadjanje Hefaistovo, pustolovina Tersilova, i prekrasni friz na podnici, koji prikazuje borbu ždralova i patuljaka; pa i sam heraldički friz sa životinjama zahvaćen je istom tom živošću, izmedju sfinga i grifa, heraldički ukočenih, hvataju se u koštac životinje, koje je ruka majstora izvela elegantno i jednostavno. Koliko je kod tih scena bila djelotvorna Klitijeva uobrazilja, a koliko njegovo promatranje prirode, to se ne može ustanoviti. Klitija nema ni oporu svježinu, ni bliži odnos prema prirodi, kako to imadu jonski slikari, ali zato posjeduje osobiti smisao za jasno i izrazito tipiziranje, a u ostalom čini se, da je naklonost za obstrakciju, kao i strogost, više osebina Atičana, nego što bi to bila osebina lakomislenih i hitrih Jonjana...

U tehnici likova još živi stari stil i još se stavlja bjelilo neposredno na glinenu površinu, lice mužkarca je crveno, dok su vranci suprotstavljeni bjelcima.« *E. Buschor: Grčko slikarstvo vaza.*

»Moji dojmovi u Ateni su svakako najjači, koje sam ikada proživio. Postoji mjesto, gdje živi savršenost; ne postoje takva dva: samo je jedno. Nisam ni u mašti mogao zamisliti slično. Bješe to ukrućeni ideal u pentelikonskom mramoru, što je preda mnom uzkrsnuo. Sve do tada mišljah, da savršenstvo nije od ovog svieta; pričinjalo mi se to odkriće približavanje absolutnom. Odavno već nisam vjerovao u čudesa, u pravom smislu rieči; ipak jedinstvena sudbina židovskog puka, koja je završila Isusom i kršćanstvom, učinila mi se sasvim posebnim slučajem. Sad eto kraj židovskog čuda, objavilo se meni čudo grčko, ono što se je samo jedanput dogodilo i što se još nije nikad vidjelo i što se ne će više nikad vidjeti, ali čije će posljedice trajati vječno, hoću da kažem, to čudo je tip vječne ljepote, bez mana lokalnih ili nacionalnih. Vrlo sam dobro znao i prije moga puta, da je Grčka stvorila znanost, umieće, filozofiju i civilizaciju; ali manjkala mi je poredba. Kad sam ugledao Akropolu, objavilo mi se odkriće božanskog isto tako, kao što mi se onomadne objavilo, kad sam prvi put, ugledavši dolinu Jordana s vrhova Casyouna osjetio život Evandjelja. U tom mi se času pričinio čitav ostali sviet barbarskim. Iztok me je vriedjao svojom pompom, svojim hvastanjem, svojim varkama. Rimljani su za mene postali samo surovi vojnici; a veličajnost i najljepšeg Rimljana, jednog Augusta, jednog Trajana, učinila mi se pozom poslije lakoće i jednostavne otmjenosti tih ponosnih i smirenih gradjana. Kelti, Germani, Slaveni izgledali su mi kao neki Sciti, savjestni, — ali tek slabo civilizirani. Naš srednji viek pojavio se je preda mnom bez elegancije i bez izraza, izpunjen neumjestnom ohološću i pedantizmom. Karlo Veliki mi se prikazao kao konjušar, a naši vitezovi kao klipani, kojima bi se Temistoklo i Alkibijad smijao. Postojao je narod aristokrata i občinstvo, sastavljeno od samih poznavalaca i demokracija, koja je shvaćala i one nianse umieća, sasvim profinjene, koje bi težko naši najrafiniraniji zapazili. Postojala je jedna cjelina, koja je bila kadra shvatiti ono, što čini ljepotu Propileja i veličajnost parthenonske skulpture. To objavljenje veličine istine i jednostavnosti proželo me sve do dna moga bića. Sve što sam do ovog mjesta poznao, učinilo mi se nesretnim naporom umieća, neki rokoko, sastavljen blesastim pompom, pun šarlatanizma i karikature«.

Ernest Renan: *Izabrani spisi.* (Athène)



O Parthenonu.

»Čovjek mora dobro upamtiti, da dorski stil nije izrastao na livadama zajedno sa cviećem, i da je taj stil čista tvorevina duha. Njegov sustav stvaranja je tako čist, da se doživljuje kao naravna tvorevina. To je, neka se dobro shvati, slučaj kod svih i kod svakoga ljudskog djela, koje nam daruje nenatrunjeno oduhovljenje sklada, što duboko zahvaća. Oblici su posvema razriešeni svake veze s naravnim pojavama (i kako nadmašuju egipatske ili gotske oblike!), kod njih su zahtjevi, što ih postavlja sunce i gradjevno tvorivo, toliko i vanredno prostudirani, da se čini, da su ti oblici vezani i samim nebom i samom zemljom na prirodni način. Ovdje kod Parthenona postala je za našu mogućnost shvaćanja istovjetna naravna činjenica kao što je za nas činjenica »more« i »bregovi«. Koliko li je ljudskih djela dostiglo tu najvišu razinu?«

Le Corbusier: *Arhitektura budućnosti*

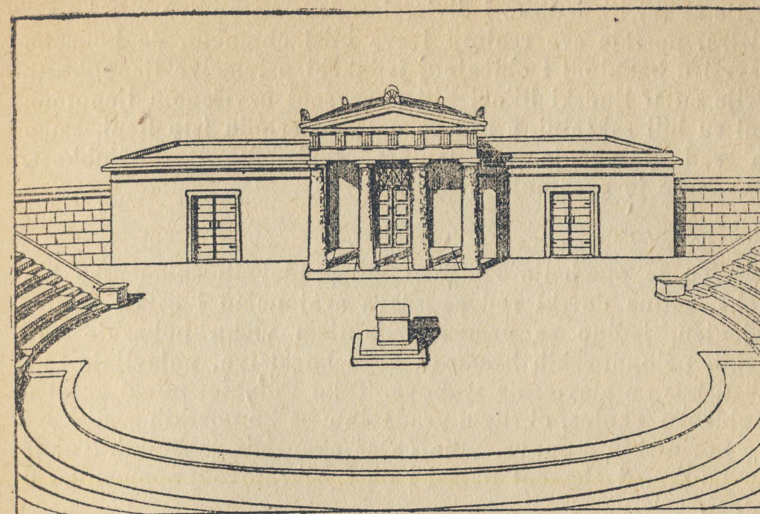
»Tako je cjelovita i nedjeljiva grčka umjetnost sve tamo od živog hrama pa do vječnih likova ljudskih, što su na njegovom pročelju i što koracaju uokolo njegovih friza. Čovječja se djelatnost sasvim uskladjuje kod tog umieća njegovom mišlju. I njegova umjetnost nastaje iz njega samoga isto tako kao što nastaju njegov pogled, glas ili dah. To umieće nastaje u nekom sviestnom oduševljenju, koje je prava religija. Takva lucidna vjera uzvisuje tog čovjeka i on ju ne treba vikom promicati. Njegov je lirizam zaokružen i pun, zbog toga što je spoznao opravdanje same svoje biti. U njemu je živa i trajna ona sve upravljujuća sila, što poput bujice zahvaća i radja u bićima čežnju, a na poljanama cvieće.

I Apolon od Olympije, što uzlazi na pročelju hrama dostojanstven i silan poput sunca, kad se diže na obzoru te blistavim kretom zauzdava bies rulja, taj Apolon jest isti kao što je i duh te rase, što je osjetila jedan tren vladavinu onog sklada, što je u nama nad kaosom, koji nas okružuje. Samo jedan tren, ne više, bez sumnje, i taj se tren ne može točno odrediti. On je tajanstven, mi ga ne možemo našim mjerama mjeriti, kao što ne možemo ni mjeriti sve ono u našim ljudskim djelima, što je dobrim i najvećim dielom ostvarila intuicija.«

Élie Faure (Poviest umjetnosti, I.)

»Klasičan znači volju biti savršen. Klasik traži opažanje i bezlično utvrdjivanje stvari, teži u kratko rečeno, za što čvršćom substancijom i što umješnijim i čistijim oblikom.

Paul Valéry: *Situation de Baudelaire, Variétés II.*



Grčki teatar, prema Dörpfeldu

IV. VIEK

(Skopas, Praksitel i Lizip)

Koncem petog vieka, poslije dugotrajnih peloponežkih ratova prešla je prevlast Atene na Špartu, da nakon kratkog vremena tu istu premoć zadobiju Tebanci. Još se je jednom pred konac Atena trgnula da okupi sve Grke, pa da zajednički odole moći Makedonaca. Bilo je prekasno. Porazom kod Heroneje 338. prestala je u stvari grčka nezavisnost. Naravno da se to sudbonosno zbivanje odrazilo u grčkoj umjetnosti. Prijašnju smirenost i veličajnost zamienio je nemir, koji se izražavao patetičkim načinom. Prijašnju skladnu i snažnu izražajnost ljepote zamienila je profinjenost izraza, koja se izražavala u sve većoj majstoriji, a gubila sve više unutrašnju sadržajnost. Predašnjem idealiziranom liku ljudske spodobe, onom tipu snage i ljepote, u to doba odgovara sasvim suprotno traženje individualnog i časovitog u ljudskom liku.

Prije se taj lik izdizao i divinizirao, sad se on sve više humanizira, postaje sve realniji i sve bliži običnom, da konačno završi u banalnoj i običajnoj jednačbi privlačive ljepolikosti. Prije su ti ljudski likovi bili posvećeni uzvišenom ljepotom, oni su bili sakralni, a sad su u tom periodu isto liepi, samo ih sad posvećuje senzualnost, tankoćutnost i ljubkost. Opadanje je nesumnjivo.

Arhitektura

To je opadanje vidljivo kod građevnih spomenika tog doba. Istina dorski red zadržava svoj način i ostaje nepromienjen, jedino se prema prijašnjem vieku pokazuje kod nekih peloponežkih hramova veće bogatstvo, pojavljuje se i akanthus na glavicama stupova. Tako Polyklet mlađi gradi u Epidauru Tholos, okruglu građevinu, sa 26 dorskih vanjskih i 14 korintskih stupova, gdje će se akanthus razbujati. Taj se novi ukrasni element nalazi i na Lysikratovom spomeniku u Ateni.

U Joniji predašnje hramove zamjenjuju novima, koji se ističu svojim veličinama. Mjesto skladnih odnosa javlja se kolosalnost dimenzija. Takvi su novi hramovi u Efezu i u Sardu. Najveći je onaj u Miletu, Didymeion (54×109), kojeg su Rimljani razrušili. Grandioznost tog ogromnog dipterosa imao je još povećati sam stylobat sa sedam stepeni, te time izdignuti hram. U taj je stylobat bio uklesan prilaz od 13 običnih stepenica. U samom pronaosu prilazilo se celli prilazom od 18 stuba. Uz druge javne zgrade javljaju se kraj tih religioznih građevina u IV. vieku prva kazališta, sagrađena od kamena. Do tog su se vremena još za Sofokla prikazivale grčke tragedije i komedije na drvenjarama. koje su bile postavljene u nizini kakvog konkavnog terena. Taj se izkoristio uz pomoć drvenih ograda kao lepezasto gledalište, tako je nastao tlocrt *grčkog teatra* sa značajnim razporedom. U sredini takvog terena nalazila se ponajprije kružna *orchestra*. Na njoj je bio obično *žrtvenik*. Oko tog donjeg kruga nizale se polukružno, u pravilnim i skladnim linijama, redovi kamenih stepenica i to su bila sjedišta gledalaca. Ti su se redovi uzpinjali uzvisinom terena, tako da se sa svih strana,

i iz najgornjih redova, moglo dobro pratiti igru, koja se odvijala na *orchestri*, na *proskenionu* i na *samoj skeni*. Skena je *četverouglasta zgrada*, sasvim plitka; glavni je na njoj okrenut zid spram polukružnog gledališta. Taj zid je i stalna trajna dekoracija, koja ima određene *ulaze* (3) za pojedine glumce i za pojedine prikaze. Gornji je dio skene, na kojoj su ponekad i mienjali dekoracije, bio rezerviran za pojave bogova. Između skene i orchestre bio je povišeni proskenion, vezan sa orchestrom stubama (obično lievo i desno). Na samom proskenionu bila je posebna estrada, *logeion*, na kojoj su agirala glavna lica drame, dok je na proskenionu igru i događanje na skeni pratio kor.

Jedno od najbolje sačuvanih mnogih grčkih kazališta bio je teatar u Epidauru, što ga je gradio *Polyklet mlađi*.

Kazališta nisu bila nadkrita, osim same skene, u kojoj su se zadržavali glumci prije nastupa. U sličnom načinu uzdignutih redova sjedišta gradile su se druge javne zgrade kao zbornice, te su bile nadkrite. Primjer je *Thersilion* (parlamenat) u *Megalopolu*. Kasnije su u istu svrhu gradili u *Prienama i u Miletu* slične zgrade, osnivajući ih na tlocrtu grčkog teatra.

Veliki grobni spomenici, koji su se u to vrieme gradili u Maloj Aziji bili su strani prema svojoj osnovi helenskom načinu, oni su samo toliko grčki, koliko su ih gradili i ukrašivali grčki graditelji i kipari. Takvi su: spomenik *Nereida u Ksantosu i Mausolej u Halikarnasu*. Mausolej je u biti četverougli hram podignut na masivnom visokom soklu, koji okružuje kolonada jonskih stupova (11×9). Pokriven je piramidom, koje je vrh okrunjen triumfalnim kolima s likom kralja *Mausola*. Bogato je izkičen plastičkim ukrasom.

Kiparstvo

Kako Jonija nije imala velikih kipara u to vrieme pozvala je kraljica Artemida grčke umjetnike, da ukrase grobnicu njenog muža, kralja Mausola. Među njima traje još uviek utjecaj Fidijin, kako to pokazuje *»Eirene i Ploutos«* (Mir i bogatstvo) od Kephisodota, otca Praksitelova. Novost je

kod tog kipa alegorija: blago i fino lice Eirene (Mira) naklonjeno je prema djetetu Plutu (Bogatstvu) pokazuje koliko je ta alegorična skulptura odmakla od onih prijašnjih veličajnih izraza. *Majstor Skopas* sa Parosa još će dalje razviti izražajnost. Strast, unutarnji nemir, bol i strah počinju se ocrtavati na licima njegovih statua. Otvorene usne, skupljene obrve, zasjenit će udubljene zjenice, oči kao da su time time dobile snažan izraz. Takva je glava *Meleagra*. Od njegovih je statua najkarakterističnija *Divlja Menada*, poznata po statueti u Dresdenu. Poput luka je to tielo napeto. Osakaćeni torzo očituje neobuzdanost u svom mahnitom kretu. Pod laganim velom vidljivo je tielo, čije su mišice napete, nabrekli vrat i izraz divljine i eksaltacije je u čitavoj statui.

Zajedno s *Teimotheom, Bryaksisom i Leoharesom* izveo je *Skopas* plastički ukras na *Mausoleju u Halikarnasu*. Od ostataka značajni su likovi kralja i kraljice, koji imadu azijatskih značajka te fragmenti živog friza, koji prikazuju borbu s Amazonkama. Uza sve ponavljanje i neku praznoću, ti se fragmenti odlikuju cjelovitošću i snažnom izražajnošću. Blizi su po svom zamahu onom predivnom torzu »Divlje Menade«. Treba još spomenuti od tih ostataka napose relief upravljača kola.

Suprotno Skopasovom živom i nemirnom načinu kao i njegovoj snažnoj i izražajnoj dekorativnoj plastici stoji rad *Atenjanina Praksitela*. On je kipar pojedinačnih plastika. Njegove su statue mirne, nema u njima strastvenosti Skopasovih pokreta. Ljudsko je tielo divinizirano i prikazano u savršenom obliku. Za te je plastike upotrebljen mramor iz Pharosa, a njegova je odlika, da podaje svojom materijom neku toplu prozračnost, te time stvara iluziju žive puti.

Praksitel se rodio u Ateni oko god. 390. Sin je kipara Kephisodota. Radio je u Atici, na Peloponezu, a možda i u Maloj Aziji. Umro je prije god. 330. Riedak je slučaj u čitavoj antiki, što su nam od njega poznati originali tako Takmičenje *Apolona sa Marziom i statua Hermesa s malim Dionizom iz Heraiona u Olympiji,* koji je upravo nađen na onom mjestu, na kojem ga opisuje grčki pisac *Pauzanija*.

Taj Hermes je djelo Praksitelove zrele dobi te pokazuje sve one odlike i novosti u samom stilu, koje označuje Praksitelov rad. Ponajprije, Praksitel je prekinuo s tradicijom dotadanje grčke plastike. Ostvario je golo mladenačko tielo u idealiziranom obliku kao i njegovi predšastnici, samo taj Praksitelov mramorni mladi atlet nema one prijašnje tvrdoće ni onih značajnih neuravnoteženih odnosa, što ih je prikaz mladića prije imao. Majstor je slio oštre oznake pojedinih partija mišićja u cjelovite oblike, te im podao novi umilni ritam. Mjesto prijašnjih čvrstih i snažnih modelacija, Praksitel je podao oblinama velike zavojne linije, koje opisuju tielo kad je u stavu odmora. Veličajnost Fidijinih likova je zamienjena delikatnošću oblika, izrazujući sanjivu ljepotu, kao da je u tim oblicima nešto od klonulosti i umora. Na primjer glava Hermesova ima polirano lice i razbarušene kose i već ta suprotnost podaje naročitu živost, zatim onaj Hermesov polusmiešak i sanjive oči, koje su dobile taj privid zbog postava očnih kapaka.

Ritam linija koji veže oblike Hermesa, još je više vidljiv kod *Apolona Sauroktona*. Kod njega se linija uzvija uz vitko tielo od desne noge sve do podignute ljevice. Vitkost je tog mladenačkog tiela ženskasta, a takva je i glava tog mladog Apolona.

Poznato je, da je liepa Tespijka Phryna bila prijateljica Praksitelova, toj se valjda vezi ima zahvaliti i najvažniji dio u čitavom Praksitelovom dielu, a to su statue golog ženskog tiela.

Predašnji kipari zlatnog doba (V. stoljeća) nisu modelirali žensku nagost, a kad su to činili, bila je to iznimka. Njihove su žene i u tom iznimnom slučaju imale snažne oblike analogno mužkim figurama. Kod Praksitelovih polugolih, ili sasvim golih statua (Venera od Capue i Venera iz Arlesa) sasvim je drugačije. Samo je ruho sa svojim naborima kod Praksitela tek pomagalo, da se nagost što više i bolje iztakne. Prije su to ruho i ti nabori bili integralni dio samog plastičnog izraza. Sad postaje ruho sporedno i konačno, da se podpuno zbaci, te da se golo žensko tielo prikaže u savr-

šenoj ljepoti. *Knidska Afrodita* (Vatikan), ta kamena Phryna, najljepši je primjer Praksitelovog umieća. Ta božica je liepa žena, koja prirodnim, najobičnijim pokretom, bez ikakvih božanskih gesta silazi u kupelj. Upravo je odložila ruho. Lieva joj je noga malo prignuta; na desnoj stoji. Koljena su skupljena, torzo je upravo toliko nagnut na desno, da se iztaknu uravnotežene obline punih kukova, plastika grudi i gibive konture ruku i ramena (lievo je više). Ostvaren je ideal savršene ženske ljepote, obavit »olympijskom atmosferom«. Glava i lice te Kniđanke nemaju one širine, koju su imale glave prijašnjih epoha. Oval je lica produžen, a uokviren je valovitim pramovima kose, koje pridržavaju po dva veza. Modelacija lica kod svih tih Praksitelovih božica je sasvim mekana, prelazi sve do sfumata, što podaje tim licima nešto zamagljeno i sanjivo *(Glava Afrodite* u Bostonu). Kako se taj način imitirao kroz stoljeća bezbrojnim variantama, to je on i banaliziran. Poznavajući taj izraz po svim mogućim praznim a pravilnim imitacijama, koje su u stvari profanacije originala, postao je i taj predivni original za nas danas malo privlačiv, te nam se pričinja i sam praznim i hladnim. Kraj tih mnogih savršenih prikaza ženske ljepote Praksitelova kruga, koje su došle do nas u mnogim mramornim replikama, stoji sasvim po strani tajnovita ljepota *Venere Milonske,* bolje bi ju bilo nazvati Venera Miloska. Taj je jedinstveni mramor čitave antike osakaćen. Venera je bez ruku: iz nemirnog spleta draperije izlazi olympijski torzo malog pokreta na lievo, lievo je rame podignuto, dok pravilna glava upravlja smireni pogled sanjivo, poput praksitelskih glava. Nepoznat je majstor i nepoznato je vrieme, u kojem je ta ljepota izklesana, ma da je ime Agesandra na navodnom podnožju tog kipa. U poviesti umjetnosti jedni je stavljaju u vrieme Fidijino, drugi je opet stavljaju u red djela konca IV. stoljeća, a treći još kasnije. Pronađena je slučajno početkom XIX. vieka, i izvađena iz nedubokog morskog žala, iz pješčanog mulja na otoku Melosu. Danas je jedno od čudovišta Louvrea, koje je opjevao čitav niz pjesnika i umjetnika. Sigurno je i nesumnjivo je, da je njezina ljepota magijska i privlačiva.

Treći veliki kipar IV. stoljeća je Lizip (Lisippos) iz Sikyona (rođen oko 370. god.). Suvremenici su njegovi hvalili brojne atletske statue, nu do nas nisu došle te statue u originalu, već u mnogim kasnijim replikama. On je većinu plastike izvodio u bronci. Lizip je ublažio strogi kanon Polykleta, te je svojim atletskim figurama podao lagani i otmjeni stav. Način modeliranja bio je mekši, više sliven. Njegov način stoji između Skopasa i Praksitela. Lizipove su figure poput dorskih stupova IV. vieka poprimile vitkiji obujam. Veličina glave nalazi se osam puta u veličini čitavog lika. Uza svu vitkoću snažne su modelacije suprotno načinu Praksitela. Dok su se atletske statue Polykleta mogle promatrati samo s jedne glavne točke, kod Lizipa je ta novost, da su njegovi snažni likovi pomireni i u planovima uravnoteženi sa svih strana. Zato Lizipove statue žive i vladaju prostorom, dok su one prijašnje bile uviek više ili manje mišljene ili da stoje pred nekom plošninom ili da su vezane u niši sa arhitekturom. Način Lizipov je konačno posvemašnje razrješenje plastične statue od bilo kakve arhitektonske povezanosti. Takav je atlet *Agias,* i takav je *Apoksioumenos.* Prvi se kraj Apoksioumena čini tvrd i težak, jer Apoksioumenos je sav u laganoj kretnji. Cielo je tielo prikazano kao da nema težine, ma da stoji na dvie noge; pravo je odabran momenat, kad se težište sa lieve noge prenosi na desnu. Čitav je torzo nagnut napried i time se dobiva dojam kao da će lik krenuti napried. Značajna su Lizipova *dva Hermesa,* jedan što veže sandalu (Louvre) i drugi sjedeći u stavu, kao da će se sad podići (Napulj). Njegovom se krugu pribraja i Ares Ludovisi (Rim).

Kad je zavladao pobjednik *Aleksandar* (336.) postaje Lizip njegov službeni portretista. Realistični portreti sežu još u V. viek. Platon je bio modeliran od *Atenjanina Silaniona, a Demetrios iz Alopeke* bio je poznati specialista te plastične grane. Zovu ga »izrađivač ljudi«. Serija Aleksandrovih portreta je Lizipov rad, od najznačajnijih je busta u Louvreu, koja očituje snažni duševni izraz. Mada je već Lizipovom načinu protivno prikazivanje ženskog oblika, to

se ipak može utjecaj njegovog načina osjetiti kod Venere Medičejske (Firenza).

Mlađi drugovi Skopasa, Bryaksis i Leohares, koji su sudjelovali kod ukrasa Mausoleja, nisu ostavili djela, koja bi mogla posebno pokazati njihovu umjetničku fizionomiju. Misli se da je od Leoharesa original vatikanske replike, koja je poznata pod imenom Apolona Belvederskog. U taj krug još pripada značajni *Hypnos* u Madridu i otmena louvreska *Diana,* koja zakopčava ogrtač (Diane de Gabies) i konačno Marathonski Efeb, koji ujedinjuje u sebi umilnu draž Praksitelovih likova sa ozbiljnošću i snagom Lizipovih statua.

Znamenitu grupu »*Nioba zaštićuje najmlađu kćer*« *(Firenza)* neki pribrajaju Skopasovoj školi, dok bi prekrasni *sarkophag* Aleksandrov iz Sidona, pun živih prikaza borbe i lova, možda mogao poslužiti kao dokaz, da je autor tog sarkophaga glavne sugestije primio od slikara svoje epohe. To tim više, što su nesumnjive sličnosti između tog sarkophaga i znamenitog mozaika Aleksandrovog boja u Pompejima.

Slikarstvo

Nažalost su slikarska djela IV. vieka bez iznimke u originalima propala, preostale su poneke kasnije replike i variante u Italiji: u Rimu i u Pompejima. Nu od slikarskog djelovanja preostali zapisi, koji su nam sačuvali legendarna imena i opise pojedinih djela. Prema toj literaturi možemo prosuditi da je slikarstvo IV. vieka likovno izrazilo sve ono što će budući vjekovi (dekadence) u grčkom umieću napose u grčkoj plastici ostvariti. Prema istim, dosta obsežnim zapisima, znademo za pojedine škole, jer se već u to doba umieće ukalupilo u školska pravila. Od tih zastupnika chrestographije spominje se *Eupompos.* Njegov učenik *Pamphylos,* glava je sikyonske škole, on prvi uvodi učenje crtanja, koje umije dobro izkoristiti. Pravila i smjernice škole brani i tumači djelom, riečju i perom. Naukovanje kod njega trajalo je 12 godina i stajalo je jedan talenat. Sve je grnulo u njegovu školu, slavni *Apelles* učio je kod

Pamphyla: Uz taj pedagožki rad važan je Pamphylos zbog toga, što je usavršio enkaustičnu tehniku slikarstva. To je slikanje voskom. Na slonovoj kosti ili drvenoj pločici postavljaju se boje pomiešane s voskom. Smjesa boje i voska je dosta gusta, kad se završi slikanje, prevlači se gotova stvar ugrijanim željeznim štapićem, tako da se toplinom poluči na slici slievanje boja, a oslikana se plošnina na taj način ugladi i ujednači i naročito oživi. Boje su naime u toj tehnici žive, sjajne i prozirne. Efekti koji se mogu polučiti enkaustikom ne mogu se polučiti ni jednom drugom tehnikom.

Naravno da je ta savršena tehnika značila ogroman napredak prema prijašnjem načinu tempere ili freska. U svakom je slučaju enkaustika dala mogućnost sasvim naročitog sjaja boja. Nu ta je tehnika mučna i može se jedino uspješno upotriebiti na malenim plošninama. Trajnost enkaustičnog slikanja je vrlo velika. Može se reći, da je od svih tehnika ta tehnika najtrajnija. Upravo takav način i takva primjena boja omogućiše da uobće nešto od tog grčkog slikarstva poznajemo, a to nažalost u vrlo slabim ili trećerazrednim replikama, što su se našle na zidovima kuća starog Herculanuma i Pompeja, kao maleni zidni ukras izveden prema velikim originalima.

Pamphyla kao učitelja nasliedio je *Melanthije,* koji je naslikao tiranina sikyonskog, Aristrata, sa četveropregom. *Pausias* majstor nove (enkaustičke) tehnike slika već podpuna skraćenja *(»Žrtvovanje bika«)* i slika u čitavoj antiki slavljenu sliku u epidaurskom Tholosu, na kojoj je prikazao kraj Erosa »*opojnost*« kako iz prozirne čaše pije, a kroz čašu se vidi lice. Sve te slike prema opisima pokazuju, da su te izticane vrline tehničke naravi i da su proiztekle iz vještine enkaustičnog slikanja.

Druga je škola, kojoj su na čelu *Aristid i Nikomah.* Aristid stariji prenio je enkaustičko slikanje u Atenu. Slavljena je njegova slika *Ariadne i Bacha,* koju je Attalos II. za 100 Talenta nabavio, poslije je bila postavljena u Cererinom hramu u Rimu. Treći je bio *Euphranor* iz Korinta, koji je stou u Kerameiku kraj Atene slikao. Plinije spominje njegove učenike *Antidota* i *Nikiu.* Potonji je

glavni majstor atičke škole, Praksitelov drug i pomagač. Od te se škole iztiče *Philoksenos*, učenik Nikomaha, koji je stvorio prema navodima Plinija »Bitku kod Issa«, sliku borbe Aleksandra Velikog i Darija. Isti motiv našao se na velikom mozaiku u »Casa del Fauno« u Pompejima (danas u napuljskom muzeju). Jedini je antikni sačuvani primjer prikaza bitke, na kojemu su likovi naravne veličine. Prikazuje momenat, kad prestrašeni i užasnuti Darije na svojim bojnim kolima promatra kako Aleksandar na čelu svojih Makedonaca probada perzijskog vojskovođu, koji se žrtvuje za svog vladara. Aleksandar bi inače zarobio Darija, komu vojnik u prednjem planu dovodi čilog konja (prekrasno skraćenje) da se spase.

Upravo pojačava u toj kompoziciji žive konjaničke bitke sam pokret, što veže uznemirene oblike konja i ratnika dramatičnost prikaza. Taj sveobuhvatni pokret tako je jak, da se doimlje kao da se reliefna kompozicija proširuje u dubljinu. Boje su na tom velikom mozaiku (2.70×5) jednostavne: crna, crvena, žuta i biela, te neka sivkasto zelenkasta.

Naravno da se ta ograničena paleta ima pripisati prevođenju u mozaik, a ne možda ograničenju, koje je imao original.

Jonsku je školu predstavljao *Apelles*. U tom se legendarnom imenu slavio najveći slikar svieta kroz stoljeća.

U stvari što je bio taj maloazijski Jonjanin? Ništa više ni manje nego službeni slikar makedonskog dvora, koji je svojim slikama slavio Aleksandra i njegovu obitelj, njegove vojvode i njegove ljubovce.

Poslije Aleksandrove smrti našao se na dvoru Ptolomeja i kad su ga tamo konkurenti klevetali i podmetali nogu, kako se to obično događa, naslikao je mnogo opisivanu *Alegoriju klevete*, koju su kasnije prema Lukianovom opisu nastojali rekonstruirati renesansni majstori Botticelli i Dürer. Dopadljivi slikar alegorija, on je kasnije slikao opjevane prizore mitologije. Jednom riečju imao je Apelles dobru štampu i dobru organiziranu propagandu, pojava koja se često ili

redovno javlja u fazama dekadence bilo kojeg likovnog razvitka. Apelles je usavršio tehniku tempere na daski.

Njegov najveći suparnik je bio *Protogenes*, ujedno njegov štićenik. Vještini i lakoći Apella suprotstavljao je Protogenes brižnu i točnu obradbu.

Drugi suparnik Apella bio je *Antiphilos*, on je kraj uobičajenih velikih mitoložkih scena, slikao male scene u enkaustici iz običnog života. Opet znak dekadence — razvitak običnog genre-a.

Značajan je što je on začetnik karikature. Naslikao je nekog *Grillosa* karikirajući. (Gryllos znači praščić). Prema tome su se imenu karikature nazvale *Grylloi*.

Najdalje u čitavom je razvoju spram iluzionizma dospio *Theon iz Samosa*, koji je postavio upravo za cilj slikarstva obmanu gledaoca, da to nije slika nego sama priroda. Tako je naslikao vojnika, koji navaljuje, pokrio ga zavjesom te uz ratnu glasbu odkrivao pred publikom, koja nije znala, da li je to slika ili živ čovjek.

I taj je iluzionizam jedna od značajki propadanja, kao što je i pojava karikatura i službenih naručenih dvorskih portreta.

Koncem IV. vieka osvojilo je grčko slikarstvo redom sve grane i prešlo sve faze, tako od obične konturirane plošnine do modeliranog trodimenzionalnog prikaza, od sakralnih i arhaičnih motiva mitske naravi do prikaza genre-a i karikature, od osječajnog stvaranja po unutrašnjoj potrebi do industrijske produkcije vještaka i slavnih »dvorskih« genija.

Jedino još prikaz krajolika nije rješavan. Taj se razvitak u svim tim variantama i fazama može uočiti i kod drugih velikih i organičkih izraza, kao što je to bio grčki, a da je bio velik dokazuje i pokazuje i to što je od djela tih zdravih i uzlaznih perioda grčke umjetnosti još živjelo čitavo jedno doba, koje zovemo helenističkim ili Aleksandrovim, a koje znači u stvari grčku civilizaciju, a ne kulturu, koju su predašnji periodi u savršenim oblicima ostvarili.

Nu prije nego se pređe na helenističko razdoblje, valja spomenuti još jednu važnu granu grčkog umieća, a to je mala

plastika izvedena u keramici. Ona nadomješta u neku ruku slikarstvo vaza, koje je u IV. vieku u Grčkoj na sasvim nizkom stupnju, dok je u to doba razvoj tog slikarstva jači u Italiji.

Te male keramičke figure su sjajne. Iz *Tanagre u Beotiji*, dolaze dražestne statuete pune čara i pokreta. One su obojene i pričaju nam o ženskoj eleganciji onog doba. Muzeji Louvrea, Firenze, Napulja i Grčke pokazuju prekrasne zbirke tih karakterističnih Tanagra. Berlinski antikvarij ima poneke od najljepših.



Kostimni lik sa vaza

PRILOZI

»U svojim spisima kaže stari graditelj Pythije, koji je sagradio hram Atene u Prienama, da mora graditelj u svim granama znanosti više znati i više oživotvoriti djelom, nego su to u stanju stručnjaci, koji su dostigli svaki u svojoj struci najvišu razinu. Nu tako se daleko ne može ići, jer je nemoguće da svaki graditelj bude pisac poput Aristarha, ali zato mora biti pismen. On ne može biti i glasbenik kao što je Aristoksen, ali mora biti glasben, ne treba biti slikar poput Apella, ali svakako mora znati crtati. Ne će nikad ni biti kipar kao Miron ili Polyklet, nu bezuvjetno valja da vlada zakonima plastika. Konačno ne će biti ni liečnik kao Hipokrat, ali mora svakako poznavati zahtjeve i osnove higiene, i u drugim će granama znanosti biti slično, jer kod velikog obsega znanstvenog područja nije nitko u stanju, da ga obuhvati u svim njegovim pojedinostima.«

Vitruvije (Lib. I.)

»Kad je arhitekt Deinokrat preporučen dopro do Aleksandra Velikog svidio se Aleksandru, jer je bio naočit i strojan, tad mu je predložio planove, prema kojima bi bila gora Athos pretvorena u mužki ogromni monument. Taj bi gorostasni lik u ljevici držao grad, a u desnici bi se slievale sve rieke gore Athosa. Aleksander je odbio te planove, zbog prilika i nestašice plodne zemlje, ali je zadržao Deinokrata u svojoj sviti. Na njegov je nalog kasnije on izgradio Aleksandriju.«

Vitruvije (Lib. II.)

»Prema predaji korintski je kapitel nastao ovako: Kćerka nekog Korinćanina oboljela je, te je prije udaje umrla. Kad je položena u grob, sabrala je njezina dojilja igračke, koje je djevojčica najradije imala, u jednu košaru, te tu košaru postavila na grob pokrivši ju pločom, da bi se igračke što dulje održale. Slučajno je ta košara bila postavljena na korien akanthusa. A kad je u proljeće korien akanthusa izrastao u stabljike i lišće, rasle su stabljike pritisnute težinom košare, uz košaru sa strane, a kako su uglovi postavljene ploče smetali rastu, to se je to lišće moralo na uglovima saviti u kolute, Kalimah, koga su prozvali u Ateni zbog njegove kiparske vrstnoće »skladni«, vidio je tu obraslu košaru na grobu, toliko se oduševio načinom i oblikom izraslog akanthusovog lišća, da je prema tom motivu izradio kapitele stupova i da je za te kapitele zamislio pravila, kako se kapiteli imadu izvoditi Dalje izgradjujući ta pravila postavio je zakone o oblikovanju korintskih gradnja.«

Vitruvije (Lib. II. 9. 10.)



Akanthus

»U vrieme kad je Eshil stvarao grčku tragediju, slikao je u Ateni Agatarh scenarij i o tome je ostavio opis. Na temelju tih spisa razvijajući dalje isti problem pisali su Demokrit i Anaksagora pokazujući, kako se mogu pojedini predmeti, kad se promatraju s jedne točke, na jednoj ravnini prikazati pravilnim crtanjem, tako da oni budu odgovarali stvarnosti. Silenos je pak izdao knjigu o skladu dorskog reda. Teodor pisao je o dorskom hranu Junone na Samosu... Nadalje su pisali razprave o dorskom hramu Atene na akropoli atenskoj Iktinos i Karpion, a Teodor iz Fokeje opisao je okrugli hram sa kupolom u Delfima...

O Mausoleju (grobnici kralja Mausola) objelodanili su opise Satir i Fitus. Sretnim sticajem prilika ti su opisi osobito bili hvaljeni, jer su se kod te gradjevine — o kojoj su spomenuta dvojica objavili prikaze — našli umjetnici osobito visoke nadarenosti, čija su djela sigurna bila obćeg priznanja. Posao su naime jednako podielili, što se tiče izvedbe, oblikovanja i ukrasa na četiri strane spomenika umjetnici Leohares, Bryaxis, Skopas i Praksitel, prema nekim, još i Teimotheo, njihova je izvanredna vrstnoća bila razlogom, da se to djelo danas broji u sedam svjetskih čuda.«

Vitruvije (Lib. VII. 10.—13.)

»Kako je napredovalo usavršenje slikarske vještine, tako se počelo slikati čitave zgrade zajedno sa stupovima i iztaknutim pročeljima, a u velikim se prostorima kao što su exedre prikazivalo čitave tragične, komične ili satirične scenerije. Hodnici su bili uzduž izslikani krajolicima, tu su se prikazivale osobitosti pojedinih krajeva, tako su se slikale luke, obronci, obale, rieke, izvori, tjesnaci, svetišta, šume, planine, stada i njihovi pastiri. Konačno slikalo se šta više čitave skupine

prema poviestnim dogadjajima, kao što su bojevi oko Troje, lutanja Odisejeva, ili se opet prikazivalo scene iz života bogova i heroja, sve to u oblicima, koji su u svakom načinu odgovarali stvarnosti.

Takva umjetnička djela, kakva su naši predci ostvarili na temelju promatranja prirode, napustili su naši suvremenici, čije je shvaćanje zalutalo i izrodilo se; jer se danas radije ukrašuje zidove nakazama i drugim bezsmislicama, nego li liepim prikazima stvarnosti.«...

Današnje umjetničko naziranje i zalutalo shvaćanje umjetničkih kritičara bez karaktera proizveli su razsulo, više se ne cieni solidna umjetnička djelatnost«...

Vitruvije (Lib. VII.—5.)

O Apelovoj slici potvore

»Hoću da pokažem u razpravi kao na slici, što je potvora i odakle se počinje i što čini; ali mi je Apel Efežanin već odavno preoteo tu sliku. Jer i njega su potvorili pred Ptolomejem, da je s Teodotom bio sudionik urote u Tiru, a Apel nije nigda vidio Tira ni znao, tko je Teodot, samo je čuo, da je Ptolomejev namjestnik, kojemu je povjerena uprava Fenikije. Pa ipak ga je jedan od umjetničkih takmaca Antifil po imenu, zato, što mu je zavidio čast, koju je kod kralja stekao, i što mu je bio takmac u umjetnosti, potvorio pred Ptolomejem, da je bio sudionik svega i da ga je netko vidio u Fenikiji, gdje ruča s Teodotom i za čitava mu ručka šapće u uho, i napokon izjavi, da se Tir odmetnuo i Peluziju zauzeo na Apelov savjet. A Ptolomej, kako i inače nije bio baš razuman, nego u despotskom laskanju odhranjen, tako se razpalio i uzrujao, te nije uzeo na um nikakvu vjerojatnost, ni to, da je slikar odviše neznatan za toliku izdaju, pa još kad mu je on dobročinstvo učinio i poštovao ga mimo sve drugove njegove; uobće nije izpitao ni to, da li je Apel odplovio u Tir, nego mu se odmah prohtjelo ljutiti se, te stane vikom napunjati kraljevske dvore vičući: nezahvalnik, podmukalac, urotnik! I da nije jedan od onih, koji su bili s njim uhvaćeni, razljutivši se na Antifilovu bezstidnost i požalivši biednoga Apela rekao, da on ni u čemu nije bio s njima, bio bi izgubio glavu i trpio za ono, što se u Tiru dogodilo, ni kriv ni dužan. A Ptolomej se, kažu, za to tako zastidio, te je Apelu darovao sto talenata i Antifila dao mu za roba.

A Apel sjećajući se, u kakvoj je pogibli bio, osvetio se za potvoru ovakvom slikom. S desna sjedi čovjek s veoma velikim ušima, gotovo tolikim, kao Midine što su, te pruža ruku potvori, koja još iz daleka dolazi. Do njega stoje dvie žene, Neznaja, mislim i Sumnja. A s druge strane dolazi Potvora, prekrasna žena, ali vatrena i strastvena, jer se bies i gnjev vidi na njoj; lievom drži zapaljenu zublju, a desnom vuče za kosu mladića, koji ruke diže k nebu i bogove zove za svjedoke. Napried ide blied i ružan čovjek oštrih očiju i nalik na one,

koji su iza duge bolesti omršavili. Njega bi čovjek držao za Jal. Pa i druge dvie žene idu s njim opominjući i štiteći i kiteći Potvoru. I kako mi je i za njih kazao tumač slike, jedna je Podmuklost, a druga Prievara. A za njima ide žena svau žalosti, u crnom odielu i s razpuštenom kosom; zvali su je, čini mi se, Raskaja; bar se plačući okretala natrag i veoma stidljivo pogledala Istinu, koja se približavala. Tako je Apel svoju pogibao prikazao na slici (Preveo Musić).

Lukijan (120.—200.)
Grčki pisac za vrieme cara Antonina.

»Drugi izradjuju oblike kakvi su, a ja ih izradjujem kako se oni pričinjaju.«

Lizip

O Praksitelovom Hermesu

»Rast i razvitak prekrasnog tiela je više olympijski privilegij, nego što bi to tielo bilo razvito pomoću napornih atletskih vježba na običajan način. Kod tog tiela nije snažno, napeto i ograničeno mišičje, kao što je to slučaj kod atletskih mladića na Parthenonu, kod tog tiela sljubljuju se svi oblici jedan u drugi laganije i mekanije pod gladkom kožom. Možemo se redom diviti u tom periodu grčke umjetnosti tom načinu obradbe same površine, što teče od oblika do oblika, što svakoj konturi oduzimlje oštrinu kao i onoj duhovitoj lakoći, što toliko sjeća na sfumato Leonarda da Vincia, ili na mekoću kista Andrea del Sarta.«

J. Lange.

»Apelles, koji je napisao i objelodanio mnogo spisa o umjetnosti slikarstva, došao je jedared u Protogenovu kuću na Rhodu, tamo je našao pripravljenu drvenu ploču za slikanje. Tu mu sinu netom zamisao, da pokaže, kako je savršeno, plemenito umieće slikarstva i što je on Apelles kadar pomoću tog umieća ostvariti; uzme kist i na priredjenoj dasci nacrta smišljeni problem perspektive.

Kad se Protogenes vratio kući, spoznao je odmah ruku Apellovu i kako je bio učen, pokušao je drugo perspektivno rješenje. A kad se je Apelles ponovno navratio, sakrio se Protogenes i iz prikrajka promatrao, kako Apelles crta novo rješenje, tako fino i tako umjetnički čudesno, da mu se učini nemogućim, da to rješenje nadvisi. Mada ga je peklo, što je morao priznati, da je pobiedjen, to je ipak potražio Apella. Običajem i trajnom navikom postalo je za Apella, da svakog dana postavlja novi umjetnički zadatak i da nastoji taj zadatak riešiti. S takvim se žarom bavio umjetnošću i stoga je i toliko bio izkusan u umjetnosti. U njegovom radu, kao i pred prirodom samo ga je vodilo točno i pravilno gledanje. A Protogenes opet nije krzmao onu

slikarsku ploču, na kojoj su bile crte Apella ili bolje rečeno njegov nacrtani zadatak pokazati svima i to napose slikarima, kiparima i drugim ljudima, koji se razumiju u umieće. I svatko se je divio i hvalio Apellovo umieće.«

Lorenzo Ghiberti: Memorabilia (Liber I.)

»Kao plemenita grana iz zdravog debla, razvilo se mišljenje čitavog naroda samo pomoću slobode. I kao što se duh, koji je vičan misliti, obično više uzdiže na slobodnom polju, ili na otvorenom prolazu, ili na vrhu zgrada, nego li se uzdiže u nizkoj komori ili u bilo kakvom zatvorenom prostoru, tako je i način mišljenja bio sasvim različit kod slobodnih Grka, nego što su bila shvaćanja kod neslobodnih naroda, kojima se vladalo.«

»Mudrac je bio najviše čašćen, i bio je poznat u svakom gradu kao kod nas bogataš. Te je počasti mogao i umjetnik zadobiti; šta više Sokrat je izjavio, da su umjetnici jedini stvarno mudri u protivnosti onima, koji se prikazuju kao mudri; i valjda zbog toga trajno je zalazio Ezop medju kipare i graditelje. U mnogo kasnijem vremenu bio je slikam Diognet jedan od onih, od kojih je Marko Aurelije učio mudrost. Taj naime car priznaje, da je od njega (Diogneta) naučio razpoznavati istinito od lažljivog, a ne obične budalaštine držati za vriedne i značajne stvari.«

»Priznanje i sreća nekog umjetnika nije zavisila od tvrdoglavosti kakve neznalice i oholice, i njihova se djela nisu stvarala prema pokvarenom ukusu ili prema sasvim izopačenim pogledima sudca, kojeg je stvorilo laskanje i robstvo, već naprotiv ta su djela najmudriji čitavog naroda ocjenjivali i nagradjivali. Njihova su se djela umieća takmičila pred saborom svih Grka, u Delfima i u Korintu bila su takva takmičenja izmedju slikara pred za to izabranim sudcima. To je počelo za vrieme Fidije«.

J. Winckelmann: Poviest umjetnosti u starom vieku.

»Antika je puna prirodne umilnosti bez afektacije, ništa kod nje ne smeta, ništa ne manjka i ništa nije previše. Kod savremenika ne postoji ni jedan primjer takve umjetnosti...

Antika je uviek sebi ravna, vedra, u pojedinostima savršena, a u cjelini u neku ruku bez pogrješke. Sva se antikna djela čine kao da ih je izvela ruka istog umjetnika. Mienjaju se nianse u različitim epohama, ali uza sve to nema i jednog antiknog djela, koje bi bilo bez one čudesne draži, što ju donosi jedinstvena tradicija disciplinirane snage i jednostavnosti. Sve te značajke su za savremenu grafiku, a možda i za cjelokupnu umjetnost, nedostiživе.«

Delacroix (1798.—1863.) *Journal, 1858.*

O VENERI MILONSKOJ

(Primjer romanskog shvaćanja)

»Pažljivo iztraživanje statue (Venere Milonske) odkriva, da je obradba kamena mnogo manje brižljiva sa strane tamo gdje se podižu ruke, nego li je to sprieda. Zašto je takva razlika u obradbi? Valjda zbog toga, što je statua s profila bila manje uočljiva i što je kiparu smetala druga figura, vjerojatno bila je to figura boga Marsa, koji se vraća iz rata, tako se može i protumačiti pobjedonosno smiešeći izraz Venere.

Što se tiče pokreta ruku, on se može zamisliti kao da se vrši na najnaravniji način: lieva ruka grli boga, koji je viši od boginje, dok se desnica naslanja na snažna prsa zaljubljenog ratnika prijateljskim umilnim stavom. Ta kretnja stvara prekrasnu zavojnu liniju trupla, planove nagiblje s lieva na desno, tako nastaje veličajna kontura,; tielo je malo okrenuto, nije sučelice ravno prema gledaocu, i glava je malo naklonjena, kao da se ta glava odmakla, da može bolje promatrati onog, koji je preblizu.

Nu što se sve to tiče bilo koga? Ono što je preostalo od kipa, zrači nenadmašivom ljepotom. Veličajnost crta, uskladjenost bez pretjerane strogosti, ona sretna mješavina idealnog i realnog u odnosima, gibkost linija, koja nipošto ne smeta ponosnom držanju, oni bitni prirodni detalji, koji odaju ženu u božici, ona živa epiderma, što ju još mramor čuva, razcvali život, što nije vjekovima usahnuo, stil, pa onaj tok nabora tako pun i tako plemenit, sve to zajedno izriče, da je to djelo iz najboljeg vremena Fidijine škole a možda i od samog Fidije, jer Venera Milonska posjeduje tu osobitu posebnost, taj takoreći biljeg, da se izravno osjećaju prsti samog umjetnika, što je vrlo riedko kod antiknih statua, kopija ili replika, koje su do nas doprle.

Taj je kip najljepši objekt za studij, koji može suvremena umjetnost zamisliti; i najsnažniji kao i najslavniji kipari našeg vremena zaustavljaju se zanosno pred tim mramorom, koji ih može uviek u nečem podučiti.

Théophile Gauthier: »Perocrteži« (studije iz muzeja).

(Primjer germanskog shvaćanja)

»I može biti Venera Milonska oblikovani ideal najvećeg umjetnika. Pa što nam govori taj umjetnik svojim djelom? Na toj Veneri ne zbori samo lice: sve na njoj govori, sve linije oko tiela i grudi upija naš pogled; sve linije od osakaćenih ramena pa do podnožja, isto tako kao što upija naš sluh umilne stihove neke pjesme. Ali što oni pričaju? Ono isto, što nam pripovieda Eshil i Sofoklo: bajke, čarobne pjesme o ljepoti nestalog naroda i o sjajnom njegovom životu. Te nas bajke oduševljavaju, kad želimo sanjati, one nas u velike usrećuju, ako je sreća u nama, one su poput vesele, dražestne, ozbiljne i snažne glasbe, ali one ne unose u naše duše sreću, ljubav, ili stravu. Nema stihova Sofokla ili Pindara, koji bi nas tako mogli uzbuditi kao stihovi Goethea i Shakespeare-a. Sjećanje na vlastite ideale u našim grudima ne tiču rieči ni djela Antigone, nisu ni taknuta ta naša sjećanja ni onda, kad smo pred Venerom od Melosa.

Sve su to prekrasni likovi, ali sjene, koje se čine da nisu od mesa i krvi, te da su sasvim izvan života današnjeg dana, u poredbi kad se kraj njih zamisle Goetheova Ifigenija ili Shakespeareova Julija. Njihove se naime rieči nama čine, da izriču svakom od nas ono najdraže, što smo slušali zanieti s najdražih i najbližih usnica. Oči Rafaelovih Madona upiru na nas poglede, koje mi razumijemo, a tko će isto takve poglede dočekati s grčkih lica i likova? Grci, koji su za sebe i za svoj viek stvarali, ne mogu naša srdca zadovoljiti. Od tog doba, što oni nisu više mislili, pjevali, oblike stvarali, izkrsle su nove misli i novi nazori, što kreću svjetovima, i pod utjecajem tih nazora moralo bi nastati umjetničko djelo, da nas zanese i potrese do u srž.

Herman Grimm: Michelangelov život

O GRČKOM ODIELU

»Ruho je »tisućstruka jeka čovječjeg tiela«. (Goethe). Rano su se već Grci odrekli kod odjeće svake razkoši tvoriva, kakva je razkoš bila kod asirskog umieća: radilo se u umjetnosti o pojednostavnjenju pojedinih komada ruha, koje je i onako bilo jednostavno i ono mužko i ono žensko. To se ruho upotrebljavalo slobodno, prema tome, kako je to tražila liepa pojava i što bolje izticanje pokreta, tako da je često pokret ruha sve do svojeg obruba sasvim nebitan. Razne vrsti tkanina su često od najgrubljih do najfinijih savršeno ali bez pretjeranosti izražene u izvedbi materiala. Kod pojedinih se djela može što više govoriti ne samo o idealitetu pokreta i kompozicije (kao na primjer kod ruha Amazonka ili kod parthenonskih ženskih likova) nego o posebnom idealitetu tkiva, kojih u stvarnosti nikad i nigdje nije bilo na tržištu i koja se čine kao da su potekla iz nekih viših izvanstvarnih područja. Na ruhu je malo krojačke vještine, nema ničesa šivenog ili zakopčanog; ono je u stvari komad tkiva, četvorinast ili obao (ili u obliku krila libele izrezan?), i taj isti komad postaje tek odielom, kad se prebaci na tielo. Zato je takav slobodni komad nešto, što se slobodno nosi, nešto, što ne parodira samo ljudsko tielo. Ruho grčko nije za tielo neki futeral kao što su to cievi i vreće u kojima mi hodamo; naprotiv to ruho samo izrazuje podpuno čovječji lik i njegove kretnje bilo u gladkim izdignutim dielovima bilo u dielovima uleknutim i osjenjenim.«

Jakob Burckhardt: Kulturna poviest Grčke



Kostimni likovi sa vaza

HELENISTIČKA UMJETNOST

Razvitak grčke umjetnosti pruža grandioznu sliku rasta jednog likovnog organizma od početnih sasvim mitskih i neosobnih, primitivnih arhajskih oblika, koji su logično rasli iz dubokih koriena jedne narodne cjeline, pa sve do najviših

uzpona osobnih izraza, koji su isto tako bili čvrsto povezani s tom narodnom cjelinom. Taj je razvitak trajao i mogao trajati samo u slobodi. Dok je grčki život tekao slobodno i dok je postojala ona grčka samonikla forma tog života u slobodnom gradu (polis), linija je grčkog likovnog razvitka bila uzlazna. Kad je ta sloboda prestala, nije samo prestao uzpon i nastao zastoj, već se linija silaza produžila u nagli pad. Nastala bitna promjena razvijala se tako, da je veza s narodnom cjelinom popuštala, te umjetnička djelatnost prešla iz narodnog u međunarodno stanje. Umjetnost u toj fazi postaje kosmopolitska. Istina ona se kao takva proširuje: što dobiva na prostoru, gubi na unutarnjoj sadržajnosti, te postaje sve više prazna i ukrasna, gubi sve više svoju izražajnost. Tehničar, virtuoz i manirista nadomješta prijašnjeg umjetnika. Prijašnji umjetnik povezan o svoju cjelinu, o svoje mjesto, o svoj kraj, ustupa mjesto umjetniku lutalici, koji je svuda kod svoje kuće i koji uobće nema doma, — ustupa mjesto internacionalnom profesionalisti. Malom grčkom polisu prijašnjih epoha suprotstavlja se helenistički velegrad. Dok je grčki polis bio jedna organička cjelina, velegrad je obično organizirana smjesa raznorodnih elemenata. Prvo je bila kultura, a drugo je civilizacija. Ta značajna promjena, taj prielaz iz jednog stanja u sasvim novo stanje, koje se čini po vanjskim znacima istovjetno prvom stanju, a po unutarnjoj sadržini sasvim je suprotno onom prvom stanju, u stvari je helenistička umjetnost. Taj silaz u kosmopolitski oblik civilizacije nazvalo se i *aleksandrinizmom.* Sama poviest tog velikog mienjanja u totalnosti nije još napisana. Nisu još sasvim jasno iztaknute značajke takvog raztvaranja oblika grčke kulture u oblike grčke civilizacije, ali nam je moguće prema onom što je poznato i obrađeno spoznati čitavu djelatnost pogotovo danas, kad se i mi nalazimo usred sličnih promjena. I mi živimo u vieku, koji ima istovjetne značajke aleksandrinizma, kao što je to imala faza grčke umjetnosti poslije IV. vieka. I mi danas, praunuci romantike, unuci realizma i sinovi materializma (impresionizma) (Jürgen) promatramo drugim očima kretanja i promjene likovnog života u prošlosti i sadašnjosti, nego su to promatrale generacije

prije nas. Mi opažamo danas sasvim drugi red u izmjeni faza pojedinih razvoja, kao što i osjećamo na svoj posve novi način ritam, arze i teze tog gibanja, nego što smo to prije osjećali i zapažali. Naše oči su više izoštrene, a pogled se naš prisilno proširio; protuslovna izkustva i lutanja prošlog vieka popunila su naša shvaćanja, te likovni oblici, prošli i sadanji, dobivaju drugi smisao, a njihovi razvoji poprimaju naličja živih organizama, u kojima su pojedine umjetničke pojave, pojedini umjetnici tek pojedinačni nosioci i predstavnici likovne volje takvih organizama. Prema tome likovni oblici nisu više za nas samo odbljesak naših pojedinačkih sviesti kao reagens na vanjski sviet ili simboli ili izražajnosti što ih ostvaruje naš osjećaj proizvodeći novu prirodu. Oni su više i njihovo je značenje obuhvatnije i dublje. Ti su oblici vezani sudbinski jednom cjelinom. Oni se u današnjici sve bolje upoznavaju kao znakovi, kao tajno pismo same sudbine, a na diagramima umjetničkog razvitka prepoznaju se sve više i sve točnije zakoni i pravila, koja u tim razvitcima stalno i nepromjenljivo djeluju.

Odnos oblika i sudbine pojavio se danas u sasvim novom svietlu. U toj razsvjeti prikazuje nam se aleksandrinizam i čitav kompleks helenističke umjetnosti kao jedan od tipičnih primjera poviesti umjetnosti. U tom promatranju nije helenistička epoha živjela samo tri vieka, kako to obično poviestnice umjetnosti spominju, već je helenistička umjetnost trajala mnogo dulje. U stvari čitav razvitak rimske umjetnosti i nije ništa drugo nego jedan dio tog helenističkog kompleksa. A na raztvaranjima oblika grčke umjetnosti, koja su dugotrajna, nije samo helenistička umjetnost vjekovala, već je na tim razvalinama, na tom srušenom likovnom izrazu poslije rasla i ranokršćanska i bizantska umjetnost. S toga je o tom razsulu i o tom raztvaranju oblika, kao i o onom trajanju civilizacionih stanja, potrebno potanje govoriti i napose to trajanje objasniti, a prije svega ukloniti niz krivih predočaba o toj epohi.

Bojnim pohodom Aleksandra Macedonca omogućeno je veliko proširenje grčke civilizacije. Ona je pobjedama Aleksandrovim doprla sve do Indije, preplavila Mezopotamiju i Egipat — gotovo čitav tadanji poznati sviet, sva ona područja,

koja je ponosni Grk smatrao barbarskim. A kako je ogromno novo carstvo bilo odmah nakon rane smrti Aleksandrove organizirano u pojedina područja, kojim su vladali Aleksandrovi vojskovođe, njegovi baštinici, nastale su dinastije diadoha: Seleucida, Attalida i Lagida. Svaka od ovih stvorila je svoja upravna središta. Naravno da su ta središta kao *Pergamon, Antiohija i Aleksandrija* privlačila umjetnike lutalice. U svakom od tih velikih novih središta nastala je neke vrste dvorska umjetnost, koja više nije bila ni narodna, ni u pravom smislu grčka. Bez prave veze, bez onih dubokih koriena, iz kojih je rasla grčka kultura, ta je umjetnička djelatnost bila kosmopolitske naravi, ona je umjetno nastajala. Bila je to umjetnost tražena, naručena i plaćana od novih vladara, koji su nastojali azijatskom razkoši ukrasiti u što kraće vrieme svoje nove priestolnice. Osvojena »barbarska« područja naglo su poprimala vanjsku napravu te civilizacije. Barbari su se helenizirali i počeli imitirati grčku kulturu, dok su se istovremeno Grci i grčki duh barbarizirali; tako je razumljiv onaj nalet azijatskog i orientalnog duha na područja grčka, tako je i shvatljiva mješavina Orienta i Grčke. Iz tog kuta promatranja postaje nam jasno, kako se raztvorila ona velika baština grčke umjetnosti i kako su se organički oblici grčkog umieća već u to doba s jedne strane pretvorili u prazni kalup, a s druge strane kako su se u tom kalupu proširile sasvim orientalne sadržine. Mjesto prijašnje jasnoće javlja se orientalna mistika, mjesto određenih i sažetih pokreta patetika, mjesto sklada i uravnoteženih oblika nastaju dinamički i neskladni oblici, mjesto prijašnjih, jednostavnih oblika prezasićenost i prenatrpanost; mjesto monumentalnosti kolosalnost. Velike dimenzije imale su nadoknaditi i nadomjestiti manjak izražajnosti, a savršena vještina i bogatstvo najraznovrstnijeg materiala imalo je prekriti osiromašenje samog duha, dok je profinjena osjetilnost stvarala znalački ono, što je prije nastajalo iz naravnog osjećaja.

Koje li sličnosti s današnjicom!

I nije slučaj, već je pravilo da se u fazi promjene kulture u civilizacione oblike javlja mjesto graditelja inžinjer. Stoga je jedna od prvih tekovina helenističke epohe inžinjersko ostvarenje urbanizma. Stvaraju se novi gradovi i inžinjer ravnalom crta te nove tvorevine. Istina, bilo je i u Grčkoj, još u VI. vieku, urbanističkih rješavanja, kao što to pokazuje geometrijski plan *Mileta,* kasniji je primjer *Priene.* Sadašnja novost je bila u tome, da su se javne i religiozne zgrade postavljale na naročiti način, kako to pokazuje tlocrt *Pergamona.* Na velikim se tamo praznim trgovima slikovito izdižu zgrade. One su podignute prema terenu na različitim terasama, koje su utvrđene golemim zidovima. Još više to veličajno smještanje dižu velike i duge kolonade, koje su naročita značajka helenističkog perioda. Te su kolonade u većini slučajeva na kat, a okružuju prostrane trgove, prate prilaze i tvore velike portike, udvostručuju se na svetištima i konačno postaju neobhodni ukrasni elemenat kod svake razkošnije zgrade tog vremena. Javne zgrade su bogato i razkošno ukrašene, one tim ukrasom i svojim dimenzijama kao i smještajem pokazuju iztočnjački utjecaj. Na tim ogromnim zgradama koje su programatski podizane, počinje se javljati duh, koji su Grci odbijali, da ga unesu u svoje jednostavne, skromne ali skladne kreacije. U Ateni je graditelj Kossutije na trošak Antioha Epiphana (II. viek) podigao izpod Akropole ogroman hram *posvećen Zeusu.* Stupovi su bili visoki 17 m, dužina je hrama bila 107 metara, dok je širina iznosila 41 metar. Na pročelju bila su tri reda stupova, a na pobočnim stranama po dva reda. Kolosalne dimenzije imale su nadomjestiti prijašnju skladnost. To je ujedno i prvi hram na tlu Grčke, koji je bio sagrađen u korintskom slogu. Ogromni korintski kapiteli još danas stoje na trinaest preostalih visokih stupova. U isto vrieme je dovršen i ogromni *Didymeion* u Miletu. Razkoš u ukrasu i ogromne dimenzije poslije će preuzeti Rim i još će dalje razviti takvo gomilanje i kombiniranje starih elemenata grčkog stila.

Koncem IV. vieka i početkom III. razvila su se naglo tehnička sredstva u slikarstvu. Već je prije slikarstvo redom sve načine pokazalo od mitske hieratske plošne slike do genre-a. Preostao je od tog slikarskog razvoja tek slabi odjek u slikarijama Pompeja i taj pokazuje značajke helenističkog perioda. Od tih ostataka valja iztaknuti prikaz na malenoj ploči mramora u napuljskom muzeju, što prikazuje »*Smrt Niobinih kćeri*«, zatim »*Odiseja među kćerima Lykomeda*«. U tim se prikazima očituje već profinjeno slaganje boja, kakvog na slikama prijašnjeg doba nije bilo. Kopija *Timomahove* »*Medeje*« iz prvog vieka prije Krista u Napuljskom muzeju pokazuje, kako se u to vrieme rješavalo i komponiralo tragične snažne prikaze. Stoji na tom prikazu Medea kraj svoje igrajuće djece, kao kakva tragična glumica, u ruci drži mač i lice joj je puno tjeskobe.

Konačno glavna novost helenističkog slikarstva je ostvarenje krajine (pejzaža), kako to očituju »Odisejski pejzaži«. U tim krajinama nisu se tražile značajke mora ili planina, već su elementi i mora i planina upotrebljeni u ukrasnu svrhu. U tom pejzažnom ukrasu postavljene su figure ljudi i životinja, napose životinjama posvećuje helenistički slikar svoju naročitu brigu. Kod čitave te djelatnosti ostaje crtež ono prvotno najvažnije, svietlo i boja služe kao i u pređašnjim fazama izticanju oblika i to sasvim sporedno, ni boja ni svjetlost ne postaju glavnim likovnim elementima.

Kiparstvo

Nesumnjiv je kod kiparstva azijatski utjecaj. To se jasno opaža u pergamskom krugu i valjda se iz tog središta taj utjecaj ponajviše proširio naokolo. Aleksandrija opet širi realističko i slikovito rješavanje, koje je važno po izticanju etničkih značajka. Naravno da se u to helenističko umieće mieša jaka doza mističkih egipatskih primjesa, te se u Aleksandriji vidi kroz helenističku napravu i kalup stara egipatska ukrućenost i tajnovita veličajnost.

Kako je helenistički kipar preuzeo grčku baštinu, to nije nikakvo čudo, da su neka i to ona ponajbolja djela iz te epohe

sasvim u tradiciji V. i IV. vieka. Od takvih je djela »*Samotračka pobjeda*« koja je prikazana kao da krilata stoji na vjetru vrh kljuna galije. Danas je u Louvre-u, zadivljuje svojim snažnim pokretom i izražajnom igrom nabora svoje haljine. U tradiciji je i ona otmjena figura »*Djevojke iz Anzia*«, priklonjena joj je prekrasna glava i malo spušteni su očni kapci, a nabori halje, virtuozno izvedeni, podižu plastični izraz.

Prikazi bogova i božica ostali su i u tom periodu isti prema starim uzorima, nisu im se ni atributi ni postavi mienjali. Oni su redom majstorije hladnog i praznog akademizma. Kao što je u slikarstvu alegorija moda, tako se i u kiparstvu proširila ista moda. Tipični su primjeri *Nil i Tiber*, što su ih aleksandrijski kipari učinili, svaka od tih ležećih mužkih figura okružena je simboličkim atributima. Sve je pomalo hladno i akademski prazno u toj religioznoj i alegoričkoj skulpturi, jedino prikaz ženske ljepote u liku boginje Afrodite nije takav. Mnoge su variante tog lika, tako *Klečeća Venera* i *Sirakužka Venera* od najvažnijih. Prva se pripisuje kiparu *Doidalsasu.* Novost je helenističkog kiparstva prikaz djece, tako je ono *Diete s guskom* rad kipara *Boetha* iz Halcedona. Taj genre zahvaća sasvim realistično svoje figure sve do karikature. Tako prikaz *Uličnog pjevača*, crnačkog dječaka, zatim *Pijanu staricu* i *Staru plesačicu sa kastanjetama.* Kipari nastoje zabavljati i nasmijati svoju publiku, a istovremeno stvaraju se ozbiljne i veličanstvene figure kao »*Homer*« (busta) ili »*Izidina svećenica*« puna mistike i patetike.

Pergamski umjetnici mogli su u III. vieku unieti u svoje prikaze strane tipove Gala. Provala Gala pružila im je nove modele, oštrih crta, spuštenih brkova i neuređenih barbarskih kosa. Takav je »*Umirući Gal*« (Kapitol Rim) i patetična *Grupa Gala* što ubivši svoju ženu probada sebe, da ne padne u robstvo.

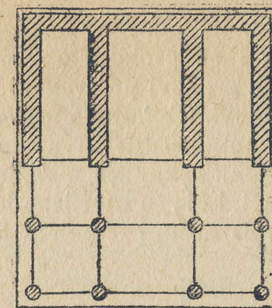
Svi ti helenistički kipari su veliki poznavaoci anatomije i vješti majstori, koji modeliraju najraznoličnije pokrete. *Sjedeći šakač*, *Borgežki gladiator*, *Marsya*, obješen za ruke, *Rvači* i *Grupa Menelaja i Patrokla* (Firenza).

Ta skulptorska vještina ističe se naročito kod dviju poznatih grupa, a te su »*Farnežki bik*« i »*Laokon*«. Obje su teatralne i pune dramatike. Farnežki bik je kazna Dirke, kompozicija je u obliku piramide nesretno prenesen slikarski motiv u skulpturu. Druga je grupa *Laokon*, rad *Agesandra*, *Polydora* i *Athenodora*, rodskih kipara. Prikazuje martirij trojanskog svećenika Laokona, koga je kaznio Apolo poslavši svoje zmije, da udave njega i njegove sinove. Taj se rad mnogo slavio, osobito u doba Renaissance. Najveći su se umjetnici toj grupi divili i izticali njezine odlike. Nu ako se ta opjevana grupa kritično ocieni, tad se smjesta može uočiti, da ta tri tjela, što se grče nisu drugo nego namještena manira. Poze su teatralne kao i izrazi lica; nastoji se ilustrirati patetično mitska sadržina. Bilo je s pravom izticano, da tako izkrenute i napete forme nisu mogle povezati cjelinu, naprotiv rupe, koje se neprestano u tom klupku ponavljaju ne pomažu ni izražaju dramatike ni statuarnosti čitave grupe. One razbijaju cjelinu i djeluju sasvim nemirno. Ta podcrtana patetika Laokona je značajka tog vremena. Istu imade samo u mnogo skladnijem i snažnijem obliku *Gigantomahija Pergamska.* Taj dekorativni visoki relief ujedno i najljepši primjer helenističkog kiparstva, ponajbolje pokazuje mješavinu grčkog i azijatskog duha. Čuva ga se u Berlinu u ogromnom muzejskom prostoru, gdje je postavljen djelomično onako, kako je stajao na Zeusovom žrtveniku u Pergamonu. Taj je friz bio dug 120 metara, a visok oko 2.30 m. Prikazivao je borbu bogova i giganta. Kroz čitavi se taj veliki friz razmahao jedinstven pokret, koji nemirno i nesavladivo teče od jedne grupacije na drugu. Sve je puno napetih torza, bolnih lica, divljih okreta, krila i lepršavih haljina, sve je velika gesta patetička i teatralna. Inscenira se i namješta se što jači zamah i što izražajnija grimasa. Prenatrpanost djeluje kaotično.

Pergamska ukrasna cjelina odgovarala bi velikim slikarskim ukrasima, što ih je helenistička epoha ostvarila, dok malim slikama na dasci odgovaraju mali dekorativni reliefi, koji su sasvim slikarski shvaćeni. Te će kasnije Rim prihvatiti i bit će u Rimu osobito prošireni.

2. ETRUŠČANSKA UMJETNOST

Kao što je umjetnost egejskog arhipelaga bila u neku ruku početna faza grčke umjetnosti, tako je etruščanska umjetnost početna faza umieća na italskom tlu, samo treba naglasiti da je čitavo italsko područje bilo pod utjecajem helenske umjetnosti od najranijih doba i da su zračenja grčke umjetnosti u Italiji vjekovima bila od odsudne važnosti za svaki umjetnički razvitak. Šta više, u Italiji, u toj Magni Graecii, cvala je grčka umjetnost uporedno u isto vrieme, kad je cvala i u samoj Grčkoj. Taj se cvat osjećao pogotovo duž južnih obala Italije i Sicilije. To su bile u pravom smislu ne samo grčke utjecajne zone, već podpune grčke kolonije, s čistim grčkim stanovničtvom. Drugačija je bila situacija u unutrašnjosti Italije. Primitivni početci umjetnosti, kakovih imade i po ostaloj Europi, nisu naročito važni, koliko su umjetnički važni oni spomenici koji se počinju javljati oko 8. stoljeća prije Krista, i koji znače veliku predigru rimskog umieća. Ti se važni i rani spomenici vežu o poseban narod Etruska, za koji hipoteza tvrdi da su provalili iz Anatolije i zavladali čitavom Italijom još u pradavna vremena. U današnjoj Toskani čini se bilo je središte i jezgra etruskog življa. Etruščanski spomenici razlikuju se u bitnim značajkama od istovremenih grčkih, oni imadu poneke zajedničke crte s prednjoazijskom umjetnošću. Između osmog i četvrtog stoljeća prije Krista, Etruski su najrazvijeniji narod od svih plemena Italije i njihova je civilizacija, ma da je kratko trajala, pustila duboko korienje na čitavom području Italije. Mnoge se značajke etruščanskog umieća javljaju kasnije u rimskoj umjetnosti. I sam Rim je bio prije etruščanski nego je postao u pravom smislu rimski.



Tlocrt trodjelnog etruščanskog hrama sa jednostavnim triemom od dva reda stupova

Arhitektura

U protimbi grčkom hramu etruščanski se hram više približuje po svom tlocrtu četvorini. On je naime skoro isto tako dug koliko i širok. Postavljen je na podium, da se iztakne i izolira, te da bude više vidljiv. Krovište mu je na zabat, ono je strmije nego što je bilo kod grčkog hrama, Polovica četverokuta sa strane pročelja tvori obično duboki portik. Prilaz je izrađen u debljini samog podiuma-podnožja čitavog zdanja. Stupovi su redovno od drva, kao što je i čitava gradnja pokrivena drvetom i ukrašena pečenom glinom, tako da su se ti hramovi odlikovali posebnim keramičkim ukrasom. Obično je sama cella hrama bila podieljena na tri prostora, tako da je srednja prostorija bila posvećena glavnom božanstvu, a pobočne prostorije nuzgrednim, kako je slučaj bio na pradavnom hramu podignutom na rimskom Kapitolu. Tamo je glavna jezgra bila posvećena Jupitru, a lieva i desna prostorija Junoni i Minervi.

Rimski hram je zadržao dvie bitne značajke etruščanskog hrama i to podnožje s veličanstvenim uzlazom i duboki portik. Kako je bila živa vjera kod Etruščana u prekogrobni život, to se razvila kod njih velika i značajna grobna umjetnost. U prvom redu gradile su se grobnice pod nasutim humcima, koji su bili obli i kamenom uokvireni, kako to pokazuju sačuvani primjeri na groblju *u Caeri*. Druge vrste su grobovi u pe-

činama sa urešenim pročeljima na način grobišta, koji su se sačuvali u Lydiji. Takvi su grobovi u *Tarquiniji, Volsiniju, Vulciu* i *Chiusiu*. Ti su grobovi presvođeni lukovima, često su u njima primitivni stupovi. Osebujno etruščansko graditeljstvo podalo je nadalje rimskom graditeljstvu uzore monumentalnih lukova za gradska vrata. Takav je primjer monumentalnih gradskih vrata u Perugi, koja su utvrđena kiklopskim četverouglim kulama, sasvim na način prednjo-azijskih utvrdama.

Slikarstvo

Dok je etruščanska arhitektura pokazivala sasvim osebujne značajke, to je slikarstvo i kiparstvo bilo u velikoj ovisnosti od grčke umjetnosti. Ponajprije je vidljiv utjecaj fenički, njega je nasliedio jonski utjecaj, a nakon toga konačno je zavladao atički utjecaj, kako to pokazuju etruščanske grobne slike i ukrasi. U toj grobnoj umjetnosti isti su motivi i slični je način izvedbe kao što je bio u grčkoj arhajskoj umjetnosti. Većinom su to slikarije izvedene u fresku na stienama grobnica i kao što nam u arhajskom dobu mogu grčke vaze pokazati razvoj umjetnosti, tako nam mogu te etruščanske freske objasniti razvitak i početke slikarstva na italskom tlu. Na tim su zidnim slikama prikazane obično *posmrtne igre, gostbe i pogrebi*. Prikazani su i plesovi — neke vrste *egzaltirane orgije*, a često se nalaze među tim freskama krvoločni prikazi ljudskih žrtava i njihovog klanja na spomen poginulih heroja, tako prikaz kako *Ahil kolje mlade Trojance na grobu Patroklovu*. Svakako takvi prikazi odaju azijatsku tradiciju. Najstarije to slikarstvo sliči slikarijama korintskih vaza iz VII. vieka. U mitoložkim kompozicijama mieša se tu i tamo po koji elemenat pejzaža. Tako veliki zidni ukras u grobnici u *Tarquiniji prikazuje lov i ribolov*. Sliči egipatskim rješavanjima.

Izvedba tih slikarija je dosta slaba, manjkave su proporcije, a skladnost i ritam nema onog profinjenog savršenstva, koje pokazuju stare grčke vaze. Likovi su grubi i dosta loše crtani. U onim primjerima, gdje je skladniji crtež i izrazita ljepota oblika, tamo je grčki utjecaj nesumnjiv. Slučaj je to kod preliepe *glave na grobu u Cornetu*.

Kiparstvo

Etruščansko kiparstvo je obilatije poznato po svojoj količini, nego li su to slikarski spomenici. Već sam Plinije spominje u svojoj poviesti, da je grad etruščanski Volzinij bio osvojen od Rimljana g. 264. p. Krista, zbog dvije tisuće statua. Takav je broj velikih i malenih statua bio i po drugim etruščanskim gradovima, što u svakom slučaju pokazuje veliku produkciju na kiparskom polju. Etruščani su bili majstori i u bronci i u keramici. Ponajviše se sačuvalo likova od pečene zemlje. Poznato je i ime takvog jednog kipara prema zapisima Plinijevim, a to je kipar *Vulca* iz Veia, koji je izvodio statuu Jupitera Capitolinskog u Rimu koncem rimske monarhije (konac VI. vieka a. C.) Kod etruščanskog kiparstva riedko se upotrebljava mramor, glavni je material pečena zemlja i sva je prilika, da su Grci južne Italije i Sicilije upravo od Etruščana naučili izvoditi velike arhitektonske dekoracije od pečene zemlje. Legendarni kipar Vulca spominje se kao autor prekrasnog *Apolona iz Veja*. Izraz lica, modelacija nabora, pa sažetost oblika kao i brutalna ali snažna izražajnost, podsjeća svojim pokretom na jonske realizacije arhajskog doba. Polihromija pojačava izraz i uza sve stilske ukočenosti u tom liku osjeća se realizam, što je i značajka drugih etruščanskih kipova.

Te značajke nosi i *Kapitolinska vučica* kao i poznati *Grobni spomenik muža i žene*, koji je izveden u pečenoj glini, a prikazuje pokojnike, kako su se protegli, živo smješteni na zajedničkom ležaju, koji je njihov sarkofag.

K tome treba pribrojiti još i značajne portrete u bronci i u pečenoj zemlji, koji poslije V. vieka čine prielaz rimskom umieću. Koncem III. vieka prije Krista prestaje etruščanska umjetnost. Etruščani prestaju kao posebna jedinica, te se pretapaju u Rimljane.

»Prvotno su izvodili svoje radove etruščanski umjetnici, koji su u najstarije doba u Rimu bili ono, što su kasnije značili grčki umjetnici, od prvih je izveden i kip Romulov. Da li je brončana kapitolinska vučica, koju sišu Romulo i Rem ona ista, što Dionisije navodi kao prastaro djelo ili ona, koju je oštetila — prema Ciceronu — munja, to mi ne znademo, nu u svakom slučaju može se vidjeti oštećenje na stražnjoj nozi životinje, možda je to oštećenje od munje.«

J. Winckelmann

»Da li se može etruščansko kiparstvo shvatiti kao jednostavni i neposredni ogranak grčke skulpture, i to ogranak provincialni s običajnim zakašnjenjem? Ne, ma da su vidljive u etruščanskoj skulpturi razvojne smjernice umjetničkih formula grčkih sa značajnim zakašnjenjem, to ta skulptura imade u sebi značajke nezamjenljive, ne što bi ona bila nerazvita i barbarski shematska, već što je puna posebne snage, osebujnosti, spontanosti i zrelosti.

U njoj su značajke, prema kojima su neki dapače učenjaci nastojali povezati, napose onu glinenu tvorbu, s djelatnošću toskanskom u srednjem vieku, još više sa značajkama toskanske plastike u renesansi, prepoznavajući, na primjer u Donatellu, obnovljeni etruščanski duh.

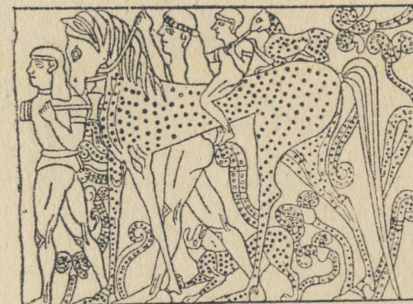
U etruščanskom kiparstvu treba razlikovati izmedju likova božanskih i herojskih i onih likova, što prikazuju stvarni život, a to su portreti. Uistinu pogrebno je umieće Etrurije na velikoj razini, napose u tome, što nastoji ostvariti u liku osobnost, a da ne uljepšava takav lik, prenosi se istinito, a to je proizvedeno ili na način brz i prodoran ili na način iznalaženja minucioznih izražajnih detalja, a da to ostvarenje ne postane točnim odljevom, koji se postizava mehaničkim putem. Ta je portretna umjetnost prožeta realizmom i stoga je podpuno protuslovna portretnom grčkom umieću, koje je stvaralo idealne oblike; grčko je portretno umieće u stvari proizvelo ikonografske tipove. Protivno tome stoji snažna izražajnost, često brutalna etruščanskog portreta.«

P. Ducati: *La scultura etrusca*

»Glavni su svjedoci etruščanskog graditeljstva gradovi mrtvih (nekropole), koji još i danas označuju nekadašnja glavna mjesta, a prostiru se na daljinu od nekoliko milja. Najpoznatija su grobna polja kod Corveta, Cerveeria, Chiusia, Vulci-a, Orvieta, Vetulonie, Norchie i one kod Castel d' Asa kraj Viterba. Ni jedan narod, osim Egipćana, nije pazio svoja groblja tako brižno, koliko su to činili Etruščani. Njihove su grobne komore slika i prilika domova i stanova živih.«

»Medju najveće grobne spomenike, koji su sačuvani u Etruriji, a izvedeni nasipanjem ogromnog huma zemlje, pripada »Cucumella« kod Vulci-a. Na četverougaonom sagradjenom podnožju dizao se spomenik Porsene, prema opisima starih pisaca. Taj se sastojao od pet kula u obliku piramida, »četiri na uglovima, a peti na sredini«...

K. Woermann: Poviest umjetnosti



Zidna slikarija iz grobnice »Grotta Campana« kod Veja



Karta Italije prema Stürzenacker-u

3. UMJETNOST RIMA

Uvod

Već po svojoj klimi bilo je tlo Italije oduviek privlačivo za najraznolikija plemena i narode, tako da su se u najranijem doba na tom tlu miešala razna plemena, te je pučanstvo Italskog polutoka bilo složeno.

Srodna Indoevropska plemena činila su osnovu, koju su od vremena na vrieme preplavljivale razne plemenske naplave sa sjevera i juga. Tu složenost očituju i početci umieća iz pradavnog vremena, naravno da je to privlačivo tlo ponielo poput ostalih zemalja Europe primitivne izraze, koji se odlikuju svojom posebnošću i svojim velikim brojem. Prvi poviestni spomenici na tom tlu nose obilježje ponajviše civiliziranog puka, a to su bili Etruščani. U dolini Arna, u današnjoj Toskani, bilo je njihovo središte, tek kasnije, kad su se u dolini Tibra prekalila sabinska i latinska plemena u jedno, te kad je Rim postao zbirnom točkom za taj proces, čiji je početak vezan o današnji Kapitol, nastao je populus Romanus — rimski narod. Taj je tokom razvitka sve više jačao i absorbirao redom sva okolna plemena uključivši pod svoju vlast Etruščane. Koncem trećeg vieka prije Krista prestaje posebna vlast Etruščana i njihova se izražajnost stapa s pučkim umiećem svih tih ujedinjenih plemena. Pobieđeni Etruščani kao civiliziraniji od pobjeditelja ugrađuju u to početno vrieme svoje izraze u rimsku umjetničku djelatnost. Tako je razumljivo, da je Rim prije etruščanski nego rimski. Prema tome je na prvom koraku rimskog umieća složenost i prihvaćanje drugih izraza kao vlastitih. Ta je značajka ostala i u daljnjem razvitku Rima.

Rimljanin je osvajač, a nije tvorac novih oblika. Kod njega se ne vrši proces razvoja organički od onih najprimitivnijih pučkih izraza do savršenih izraza kao što je to slučaj u Grčkoj. Kod njega svega toga nema. Postoje primitivno umieće i import tuđeg umjetničkog izraza.

Rimljanin je prema svojoj prirodi naklonjen stezi i metodi, zato je on rođen organizator, upravnik i konačno osvajač, vojnik. Duh je njegov praktičan i realističan. Sva ta pobrojena svojstva učinila su Rimljanina organizatorom čitavog antiknog svieta.

Njegov odnos prema umieću mogu ponajbolje objasniti Vergilijevi stihovi iz Eneide:

»Drugi će mekše mjed izrađivat, da diše životom
. . . . te će živa u mramoru lica izvodit,
— — — — — — — — — — — — — — —
Al' ti, o Rimljanine, nad narodi vladati znadi!«
En. VI. 846.

Ti Vergilijevi stihovi točno ocrtavaju imperializam Rimljana, jer je taj osvajač i taj soldački organizator sa svojih bojnih pohoda vukao u svoje središte umjetnička djela sa svih strana, a u prvom je redu njegov glavni plien bila grčka umjetnost. Početno dovlače se sve tamo od trećega vieka grčka djela kiparstva i slikarstva iz Južne Italije i Sicilije, iz grčkih kolonija u Rim, kasnije se šta više metodički vrši pljačka Grčke i Male Azije. Vojskovođe i upravitelji pojedinih pokrajina šalju u Rim tovare grčkog umjetničkog blaga, to isto čine i bogati posebnici kupujući i naručujući kopije i replike. Kad su se već pljačkom izcrpla glavna središta, Grčki umjetnici i majstori sele se u Rim i tu se stvaraju imitacije i bezbrojne kopije grčkih klasičnih umjetnina. Vrtovi, palače i kuće bogatih Rimljana su pravi muzeji grčke umjetnosti. Lukul i Kras, ta dva bogataša natječu se, tko će imati bolje i više takvih grčkih djela.

Za vrieme carstva ta je moda grčke umjetnosti obćenita, tako se moglo dogoditi, da većinu djela klasične umjetnosti poznamo upravo po tim rimskim replikama.

Rim nije imao, ni stvorio svoju vlastitu mitologiju, on je jednostavno promienio imena grčkih bogova i božica prisvojivši čitav grčki mitos, tako je bilo i s graditeljskim oblicima.

Prekogrobna shvaćanja starih Etruščana jednostavno su prikrojena na tadašnje potrebe. Pučko umieće nije se moglo

razviti, jer je import gotove i savršene umjetnosti priečio razvitak pučke osebujnosti. Iz svih tih činjenica sliedi, da je umjetnost Rima u glavnom ostala na importu, da je ona neke vrste imitacija, a ne organičko razvijanje osebujnosti. Ona je prema tome više civilizacija nego kultura, te kroči uzporedno s istovremenim helenizmom. Može se pače Rim i rimsko umieće shvatiti kao jedan dio obćeg helenizma, jer to umieće prima ne samo poticaje, već prihvaća gotovo sva rješenja grčka, i većinu izražajnosti prisvaja. Jedna od glavnih značajka helenizma je istovremeno značajka rimske umjetnosti, a to je, da nastoji nadomjestiti skladnost svojih grčkih uzora veličajnošću i ogromnošću samih izvedenih djela.

Graditeljstvo

Sve ove iztaknute značajke ne znače još, da rimsko graditeljstvo nije imalo uz svu svoju složenost i ovisnost o grčkom graditeljstvu neke posebne crte i neke naročite prinove u čitavom sklopu poviesti umjetnosti. Rimsko je graditeljstvo u antiknom svietu gradilo množtvo građevina i spomenika. Ono je čitav teritorij rimskog imperiuma prekrilo spomenicima i to najvećim, od kojih su mnogi još danas dobro sačuvani, a koji su bili i te kako važni za razvitak daljnjeg graditeljstva. Rimljani su gradili i u centru i u provincijama ogromne *hramove, kupališta, kazališta, amfiteatre i arene, slavoluke i palače,* koje još danas svjedoče o velikoj graditeljskoj aktivnosti i o jedinstvenosti značajka.

Konstrukcija i dekoracija nisu organički tako vezane kod Rimljana, kao što je to u Grčkoj. Nisu izrasle iz jedne namisli, one su složene i kombinirane, i iz kombinacija izrasle su glavne značajke tog stila, koji je ponajviše djelovao ogromnim masama, kao što je to slučaj kod *Terma i Amfiteatra.* Kod tog se stila mogu razlučiti dva glavna perioda: *ranorimski i carski.*

Ranorimski period

U tom je periodu za hramove važan način *italskog prostilosa* s dubokim preddvorjem i okrugli peripteros.

Hram je prema tome četverougla cella. On stoji na povišenom podiumu kao i etruščanski hram, naglašeno je pročelje, dok su druge tri stranice podređene. Konstrukcija je ista kao i kod grčkog hrama.

Dorski red je isti samo ima vitkije stupove: metope i triglifi su podpuno ukrasni i obično su izgubili svaku konstruktivnu važnost, arhitrav je prazan, friz je viši, on je izdignut na račun arhitrava.

Primjeri su: *Herkulov hram u Cori, Tabularium u Rimu* i *Forum u Pompejima.*

Jonski red je jednak grčkom, samo se stupovi obično dižu na kvadratičnom abakusu te su redovno postavljani na zajedničke baze, koja je dva puta niža nego je stup visok.

Primjer: *Hram Fortune virilis u Rimu.*

Korintski red je tek u rimskom umieću podpuno razvit s bezbrojnim variantama, te je glavna njegova značajka prebogato ukrašivanje grednjaka.

Primjer: *Hram Vestin u Tivoliju.*

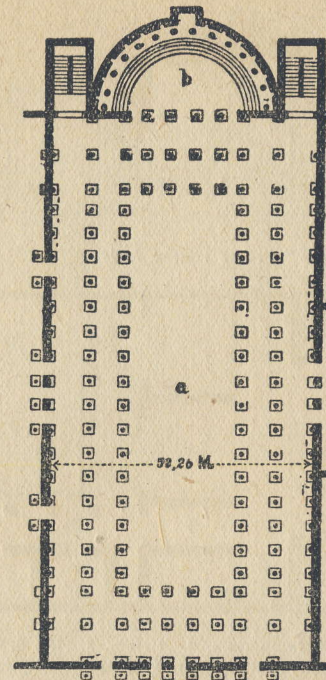
Grobni su spomenici po svojoj građevnoj ideji etruščanskog podrietla. Grobni hum na podgrađenoj osnovi je običan primjer. Veći takvi spomenici poput onog *Cecilije Metelle* na Via Apii kraj Rima odlikuju se svojim jednostavnim oblikom, kao što je to slučaj i kod *Augusteuma* i kod *Hadrianovog mausoleja,* današnje Anđeoske tvrđave.

Od svih građevina Rima najvažnija je *bazilika,* ona je i ponajveći utjecaj kod kasnijih stilova i proizvela, predhode joj u Grčkoj i na Iztoku dvorane hipostila.

Služila je trgovini i sudu, a sastoji od pačetvorine, koja ima na svojoj uzkoj strani veliku nišu (absis, concha).

Prostor je bazilike duljinom i širinom razdieljen stupovima u brodove. Tu se odvijao trgovački život, dok je absida služila tribunalu.

Ime bazilika dolazi od atenskog triema sa stupovima, u kojoj je atenski archont *Basileus* krojio pravdu. Taj se triem

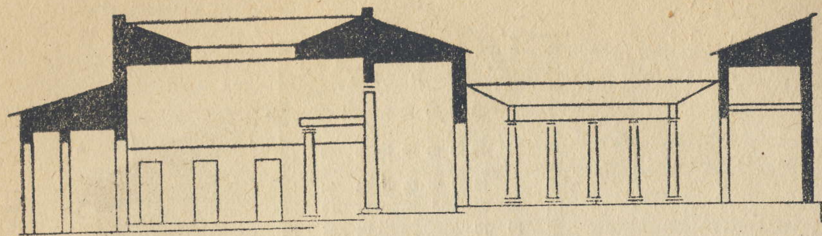


Basilika (a prostor za trgovački promet b absida ili concha prostor za tribunal)

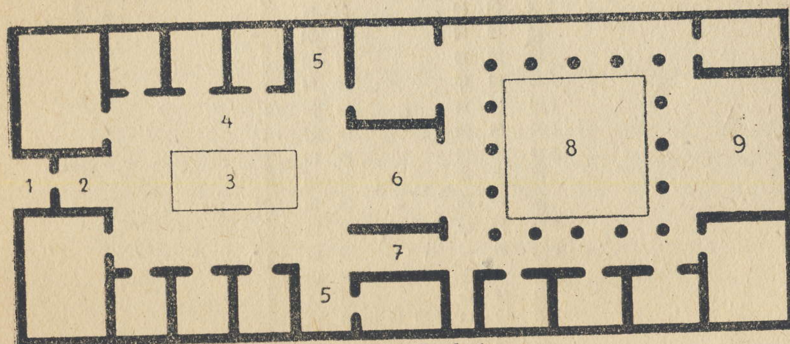
zvao *stoa Basileios.* Ostanci rimskih bazilika sačuvani su u Rimu, Pompejima i u drugim antiknim mjestima.

Značajnim i osebujnim spomenicima pripadaju još spomen-stupovi na kojima su izklesani kljunovi lađa (rostrae). To su spomenici pobjednih pomorskih bitaka, a zovu se *columnae rostratae.* Stajali su na *forumima* (trgovima) na kojima se odvijao čitav javni život pojedinih gradova.

Privatni se život naprotiv, kretao oko domaćeg ognjišta u značajnoj rimskoj kući. Tlocrt se rimske kuće dieli: na *atrium* i *peristil,* između tih dvaju prostora je *tablinum.* Uokolo atrija su sobe, u atrij se ulazi hodnikom iz ulice, lievo i desno od tog hodnika su trgovine *(alae).* Krov je koso



Prerez rimske kuće



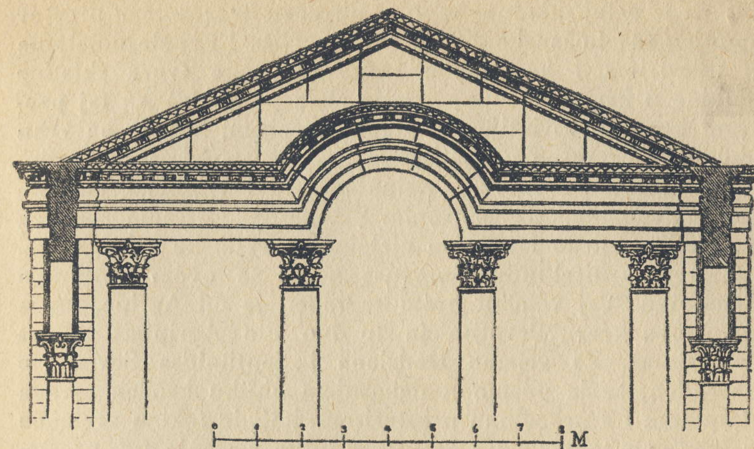
Tlocrt rimske kuće
1. Vestibulum, 2. Fauces, 3. Impluvium, 4. Atrium, 5. Ala, 6. Tablinum, 7. Hodnik, 8. Peristylium, 9. Exedra.

postavljen, spram unutra duž zidova, tako da je atrij odkrit u sredini. Kroz taj otvor pada kiša, koja se skuplja u mali bazen *(impluvij)*. Daljnji su prostori vrta i raznih nuzgrednih zgrada i komora za živež.

Takav je tip gradske kuće, a isto je takav i one na selu. Kasnije velegradske kuće na katove mnogo se ne razlikuju od današnjih po rasporedu prostora.

Izkopane su gotovo čitave u *Herculanumu i Pompejima*, tako da danas možemo prosuđivati njihovu konstrukciju, njihov ukras kao i građu od koje su bile zidane.

Dok je zide bilo ukrašeno slikama, pod je bio kod bogataša od mozaika. Većina se tog ukrasa držala grčkih uzora, ukras je istovjetan aleksandrinskom načinu helenističkog perioda.



Kombinacija vodoravnog grednjaka sa lukom (Vidi Peristil u Splitu)

Carski period

Izrazite rimske građevine ostvarilo je graditeljstvo za vrieme careva. Doba cvata tog stila je prvo doba, vrieme od Augusta, preko Flavijaca do Trajana (117.). Drugi je period cara Hadrijana i Antonina kao vrieme drugog kasnog cvata, a treći je period za careva Severa, Caracalle, Diocletiana i Constantina, koji znači u stvari već raztvaranje i propadanje prema prijašnjem stanju, ma da je i taj period podigao brojne i velebne zgrade.

Rimsko graditeljstvo uvelo je sistematsku upotrebu *luka i svoda* u svim vrstama gradnja. Na osnovi etruščanskog izkustva razvili su Rimljani luk i svod do savršenstva, kako to pokazuju akvedukti i mostovi.

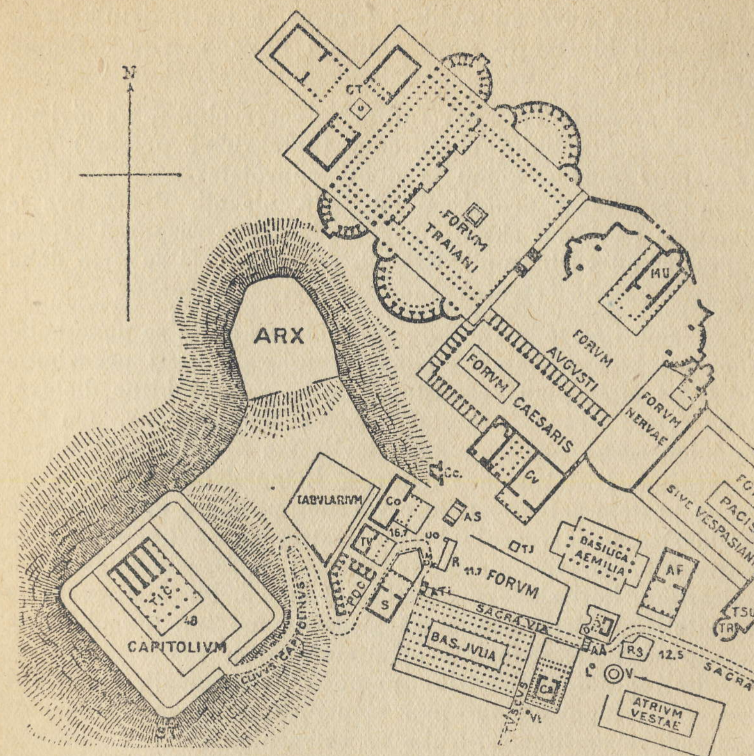
Primjeri su: *Pons Aemilius* i *Pons Milvius*.

U Rimu su gradili prve okrugle hramove velikih dimenzija tako *Pantheon* (promjer 43.5 m). U toj je velebnoj građevini po prvi put postignuto sasvim naročito prostorno rješenje. Tlocrt je kružni, nad njim se diže ogromna kupola.

Kao da je u toj skladnoj šupljini uhvaćen bezgraničan prostor izpunjen sav božanskom prisutnošću. Niše i kapele odieljene su pilastrima i korintskim stupovima, one tvore skladne udubine u kružnom zidu, dok je ciela ponutrica — taj prostrani krug — osvietljen odozgora otvorom, koji je na vrhu kupole. To sretno osvjetljenje, skladnost prostora, zatim sklad između promjera i visine kupole i tehnička vještina čine taj spomenik jedinstvenim primjerom ne samo rimskog graditeljstva nego i uzorom cjelokupne svjetske arhitekture. Čitava je arhitektura renesanse učila na ovom antiknom spomeniku. Taj velebni hram sagrađen je od Agripe, muža Augustove kćeri. Prvotno je to bio dio Agripinih terma (caldarium). Za vrieme Hadriana i Septimiusa Severa je pregrađen, te je postao u današnjem obliku kružna zgrada s kupolom i s pročelnim prostasisom, koji je tokom vremena pregrađivan tako da ne čini najsretnije rješenje tog prostasisa u odnosu prema čitavoj zgradi. Pantheon je danas crkva i grobnica kuće Savoia i znamenitih ličnosti Italije. U njemu je i grob Rafaelov.

Gotovo su svi rimski imperatori redom izvodili ogromne gradnje, te bili prema tome veliki pokretači graditeljske aktivnosti. Tko od njih nije zidao i podizao velike javne zgrade, forume, bazilike, terme, mostove, vodovode i trgove (forume) bilo u samom Rimu, bilo u središtima provincija prostranog rimskog imperija? Veći dio tih carskih obitelji gradio je prostrane palače, ljetnikovce na različitim izabranim točkama Italije. Sve su te zgrade i svi su ti građevni veliki sklopovi odavali želju, da se iztakne veličajnost i ogromnost i time da se pokaže snaga i moć samog imperija. Svi ti imperialni spomenici carskih vremena nose značajke, koje će kasnije u poviesti umjetnosti pokazivati arhitekture imperialističkih režima bilo kojeg naroda ili bilo koje zemlje.

Kad se prispodobe u Rimu prostrani carski forumi »Forumu Romanumu«, starom skučenom trgu na kojem je bio ne samo začvoren čitav rimski život, nego na kojem se i rješavala kroz stoljeća sudbina antiknog svieta, može se lagano uočiti razlika, te spoznati težnja za prostranošću, za



Capitolium i forumi carskog doba

simetrijom, za razporedom zgrada; carski je forum tražio da djeluje svečanostno i veličajno tumačeći bogato i razkošno carsko vrieme. Graditeljstvo je bilo sredstvo, da se ta razkoš i bogatstvo što više iztaknu, zato nema na tim carskim forumima onog sklada, što su ga Perikle i Fidija na atenskoj hridi umjeli ostvariti ili što su pojedini graditelji grčki i kasnije znali skladno podići. U Rimu, mada je razkoš i kićenost ukrasa premašila grčke spomenike, nema sklada; kao da je u tom carskom graditeljstvu više došao do rieči vješti graditelj i tehničar, koji će na osnovu starih grčkih

konstrukcija povećati oblik i prostor, a ne umjetnik stvaralac, koji bi stvorio nove oblike i nove, sasvim osebujne prostornosti.

Na primjer: Trajanov forum — četverokutni trg oivičen stupovima s velikim eksedrama (polukružni prostor) ima triumfalni portik, komu je u osi suprotstavljena ogromna careva bazilika s pročeljem od triju ulaznih dveri. Sve je simetrija i svečani aksialni razpored. Taj se razpored zgrada zadržao kod većine onih rimskih gradova, koji su u to doba podizali uokolo četverokutnog trga javne građevine.

Način i metodu rimskog graditeljstva može se ponajbolje spoznati kod gradnje kazališta. Rimski graditelj preuzimlje od Grka čitav plan kazališta; a da ne mienja bitne dielove, tako ostaje scena, orkestar i polukružna osnova. On tek podnicu scene proširuje i postavlja iza scene visoki zid sa stupovima i statuama i čitavim kolonadama, tako da ta scena postaje zatvorena. Iz otvorenog prostora grčkog teatra prelazi se u zatvoreni prostor teatra, da to bude još više naglašeno, pokriva se čitav prostor ogromnim pomičnim zastorima, koji služe protiv kiše i sunca. Nadalje, grčki je graditelj izkoristio obično za gledalište podinu brežuljka, te u nju ugradio redove svojeg amfiteatra, naprotiv rimski graditelj gradi te uzvisine pomoću nadsvođenih galerija i olučenih stupova stvarajući stepeništima lagane prilaze u sve redove amfiteatra. Tako se ostvaruje za igre i borbe u areni majstorsko djelo logične konstrukcije kakav je *Kolosej. Amfiteatar Flavijaca* počet je za *Vespaziana* a svršen za *Tita* god. 80. Sačinjava ogromnu kamenu masu, koja je razčlanjena izvana na četiri reda olučenih stupova — arkada sa stupovima. Donji red su toskanski stupovi, drugi je red jonski, a treći korintski, u četvrtom redu nisu više arkade nego visoki zid proparan četverokutnim prozorima između korintskih pilastra. Ta grandiozna i logično razvedena vanjština i to gigantsko ziđe okviruje ogromni eliptični prostor amfiteatra. Središte čini ograđena arena, od koje se dižu pojedini redovi sjedišta sve do trećeg kata, amfiteatralno. Prilazi su spretno razpoređeni i to stepeništima, koja se

dižu od unutarnjeg hodnika doljnjih arkada sve do najvišeg trećeg kata. Kolosej je visok 48 m., širok 155, dug 187, a mogao je obuhvatiti do 50.000 gledalaca.

Od teatra treba još spomenuti *Teatar Marcellov u Rimu i teatar u Orange-u* (Francuzka), a od amfiteatra onaj u *Puli*, (Istra) te u *Veroni* i u *Arlesu*. K ovim značajnim zgradama treba iztaknuti još gradnju rimskih cirkusa - ogromnih gledališta za konjske utrke. Cirkus se dieli u tri diela: *arena*, *carceres* (prostori za kola i konje) zatim *cavea*, gledalište. Sama je arena izdužena elipsa, imade sredinom postavljenu »spinu«. To je sagrađena dugoljasta podnica na kojoj su razni kipovi, stupovi, delfini i t. d. Svršava na dvie strane sa zaobljenom »metom«. Oko tih meta vršila se trka. Među bezbrojnim antiknim cirkusima najgrandiozniji je bio *Circus Maximus*.

Originalnoj rimskoj bazilici predhode dvorane hipostila u Grčkoj, rimski se graditelj i kod te tvorevine služi lukovima, a pojedine brodove presvođuje velikim svodovima.

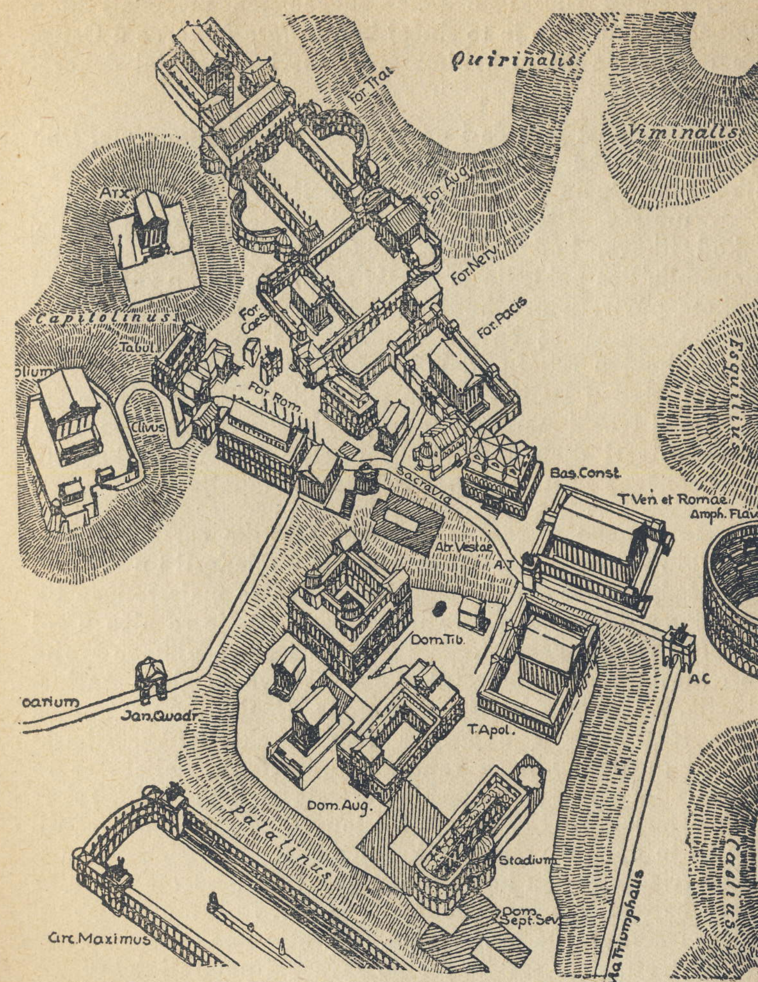
Najsmionija je kombinacija tog svođenja u najkasnijoj bazilici Maksencija u Rimu (310. poslije Krista). Ona je na tri broda. Središnji brod svršava u absidi, i tu je kod ove bazilike već ostvaren u jezgri plan romanskih bazilika kasnijeg vremena. Od svih tih rimskih gradnja bila su kupališta (terme) najrazkošnija i tehnički najnaprednija. Rimske terme dokazuju da se je rimski graditelj i u vrieme dekadence tehnički usavršavao. Od bezbrojnih primjera iztiču se *Terme Diocletianove i Terme Caracalline* u Rimu. U okolini terma bili su vrtovi, bazeni i stadij, a u samom kompleksu velikih zgrada bio je najvažniji *tepidarij* (prostor za toplu vodu s najvećim bazenom), *frigidarij* pokrit svodom i *caldarij*, pod visokom kupolom. Uokolo tih triju glavnih prostora nizale su se prostorije i prostori za sastanke, čitaonice, gombaonice i sve ono što je u razkošnim rimskim kupkama bilo u ono vrieme potrebno.

Još veće od Caracallinih Terma bile su Diokletianove. U njihovim ostatcima danas je muzej, crkva i samostan. U samom tepidariumu Diocletianovih Terma ostvario je Michelangelo današnju ogromnu crkvu Santa Maria degli Angeli.

Novost je bila u rimskoj arhitekturi kreakcija slavoluka (triumfalnih lukova), koji po svojoj strukturi liče etruščanskim vratima. Nastali su u drugom stoljeću prije Krista, a prate čitavo doba carstva, tako da se čini da su neke vrste carske kronike u kamenu. Prvi su jednostavni, a kasniji su sve više kićeni. Čini se, da je najstariji slavoluk u *Riminiu. Titov je slavoluk u Rimu* ukrašen reliefima iz rata u Judeji. *Trajanovi slavoluci su u Anconi i Beneventu,* potonji pokriven reliefima. Ti su slavoluci s jednim prolazom, dok su kasniji onaj *Septimija Severa i Konstantina* u Rimu na tri luka. Slavoluk Konstantinov je ukrašen reliefima, koji su jednostavno izvađeni iz drugih slavoluka ranijih te ugrađeni u Konstatinov. Na četiri suprotno postavljena luka je *Gian quadrifonte u Rimu,* iz istog je vremena kao i Konstantinov. Na isti način su rješavana i gradska vrata od kojih se osobito ističu *Porta Nigra u Trieru.* Carske nastanbe pripadaju u tipične rimske građevne konstrukcije. Takve su na *Palatinu u Rimu, i na Capriu,* od tih je ponajbolje sačuvana *Diocletianova palača,* u koju se kasnije smjestio hrvatski Split. Kod te palače, koja je izrasla na osnovi rimskog tabora (castrum) ponajjače se vidi kako luk gospoluje i kod vratiju, kod loža i kod portika i peristila. U splitskoj je palači provedena i ona toliko značajna kombinacija horizontalnog i olučenog grednjaka, koja je uobičajena u kasnijem periodu u dekadenci rimskog carskog graditeljstva. Na pobočnim malenim trgovima nalaze se s jedne strane jednostavni prostilos kao hram (danas krstionica), a s druge strane osmerokutni peripteros, mauzolej carev, (danas splitska katedrala).

KIPARSTVO

Grčki bogovi i božice pod novim imenima su jednostavno preuzeti, tako da sakralna kiparska umjetnost u Rimu nije imala nekih naročitih osebujnosti, šta više i kipovi su preuzeti iz Grčke. Grčki Ares postao je Marsom, Atena Minervom, a Jupiter je stari Zeus, Afrodita je Venera i t. d.



Rekonstrukcija gradjevina carskog Rima

U detalju rimski je kipar mogao tek pridodati koju originalnu crtu, tako je to slučaj kod *krilate Minerve* u Ostiji, koja moćna s velikim krilima tvori sasvim osebujni dekorativni podržak.

Originalnost je veća i osobito izrazita kod portreta. Duh i priroda rimska, sasvim realistička mogla je ostvariti značajke individualnog portreta drugačije nego je to činilo grčko umieće. Idealiziranje i tipiziranje grčko zadržano je kod likova, kod pokreta, kod nabora haljina, ali kod fizionomija lica pobiedio je *rimski* realizam. Tomu značajnom rimskom portretu predhodi daleka tvorba ponajprije likova u vosku, što su se čuvale u obiteljima, zatim etruščanski grobni likovi u reliefu ili u punom obliku. A kad su grčki majstori stigli u Italiju, oni su podučili rimske u onome što je njihovoj tvorbi manjkalo, a to je bila živost i vještina, koja uskoro ostvari djela savršene portretne umjetnosti kao što je to brončana busta *glumca Soriksa* u Napulju.

Istovremeno se razvila službena plastika carskih likova. Na prvom je mjestu niz likova Augusta u mladosti i u kasnijoj dobi. Među tim savršenim likovima ističe se majestetičan lik *Imperatora od Prima Porte* u Vatikanu. Dalje se nižu u toj službenoj velikoj galeriji carskih glava i glava njihove svojte vanredno izražajna portretna djela. Takove su glave Agripe, Tiberija, Kaligule, Klaudija i Nerona. U tim je portretima sažeta izražajnost i uvjerljiva živa karakteristika. Rimski majstori portreta bili su vanredni promatrači, najjače se to promatranje osjeća kod ženskih portreta carske obitelji. Takav je lik ostarjele *Livije*, dok je lik louvreske Mesaline rječitiji nego su to opisi suvremenih kroničara. Kose svedene u kaćiperske frizure imadu kod tih nezaboravnih portreta značajke kasnog baroka. A opet fizionomija je oštro i jasno urezana u kamen. Nezaboravna je *Agripina*. Naprotiv tom ženskom kićenom portretu stoje sasvim realno shvaćeni portreti dobroćudnih Flavijaca: Vespaziana i Tita, u čijim licima potitrava smiešak. Taj je realizam uklonio sasvim iz te službene skulpture bilo kakovo uljepšavanje, sve te glave žive svojim životom. Stilizacije su riedke, a kad su provedene tad su psiholožki

opravdane. Tako je stilizirana glava Marka-Aurelija na konjaničkom liku, što stoji na Kapitolu u Rimu. Prevedena je stilizacijom u gotovo patetičnu ozbiljnu mirnoću, kao da car-filozof svojim držanjem tumači svoje zasade: »ne čini nikad ništa protiv svoje savjesti«. Još u trećem vieku kipari izrađuju majstorske portrete, osobito one Caracalline. Od vremena Konstantina razsulo je i te umjetničke djelatnosti očito, još se samo likovi frontalno izrađuju, a stilizacija i tvrdoća te neka nepomična majestetičnost ne mogu sakriti nevještinu i nesklad. Takva je ogromna brončana glava *cara Konstantina iz Barlette.*

Dekorativno kiparstvo uposlila je velika građevna djelatnost tako, da je ono postalo gotovo industrijom, te nema u tom kiparstvu djela, koja bi se mogla takmičiti ili bar približno biti ravna sličnoj grčkoj produkciji. To su prikazi mitoložki dosta sladunjavi i prazni, oni su bez naročitih plastičnih vrjednota. Primjer »Oslobodjenje Andromede« u Kapitolskom muzeju.

Mnogo više tih plastičnih vrjednota imadu spomenstupovi sa svojim reliefima, koji kroničarski ilustrativno pričaju slavu pojedinih careva. Trajanov stup u Rimu i stup Mark-Aurelija su puni takvih prikaza. Trajanov stup sastoji se od 115 različnih scena u kojima sudjeluje 2.500 likova. Ilustracije su to bojnih pohoda na Dunav protiv Dačana.

Augustovsko doba stvorilo je najvažniji kiparski spomenik u *Ara-pacis*, gdje se miešaju elementi grčki s temama rimskim. Na četiri stranice tog žrtvenika teče dugački friz, priča slavu Augusta i rimskog puka, kao što je Fidijin friz na Parthenonu ilustrirao slavu i svečanost atenskog puka. I u tom rimskom frizu prikazane su povorke: sudjeluje u njima imperator i njegova obitelj, liktori i svećenici, senatori i puk. Sve je to ozbiljno izvedeno bez one skladnosti i živog ritma, što ga je grčka ruka umjela uklesati u parthenonski friz. Te su grupe svečane i imadu u sebi veličajnu crtu, nu manjka im sveobuhvatni ritam, te djeluju monotono.

Življi su reliefi *Titovog slavoluka*, koji prikazuju trimfalnu povorku, koja nosi plien iz Jeruzalema. Sve je to kronika

i sve je to u stvari prikaz genre-a, izpričane historije ili kamene kronike, kod kojih je važniji sadržaj nego plastični oblik.

Kraj tih službenih kiparskih ukrasa postoje brojni reliefi na rimskim privatnim sarkofazima, koji u stvari nastavljaju grčku tradiciju. I u živim pokretima likova i u razporedu pojedinih grupa kao i u tehničkom nose značajke slikovitosti, te čine prielaz prema ranokršćanskom reliefu.

Slikarstvo

Ono što je od rimskog slikarstvo došlo do nas, to je u većini zidna dekoracija pronađena u Herkulanumu i Pompejima. To se slikarstvo može podieliti u četiri različita stila, koji se ređaju od drugog stoljeća prije Krista do 79. poslije Krista, kad su Pompeji i Herkulanum zasuti provalom Vezuva.

Prvi stil sastoji u tome da se u tri zone zida imitira na oslikanom štuku inkrustirani skupocjeni mramor.

Drugi stil traje od 70. god prije Krista do cara Klaudija. Sastoji se u tome, da nastoji među naslikanim pilastrima, stupovima, ukrasnim girlandama stvoriti iluziju prostora — pejzaž. Dakle nastoji raztvoriti zidove i pokazati zaljeve, bregove, stabla. Ovome stilu pripadaju »*pejzaži odisejski*« u Vatikanu i ukras *Livijinog doma* na Palatinu.

Treći je stil reakcija protiv prijašnjeg iluzionizma, ukras arhitektonski postaje konvencionalan te uokviruje mitoložke prikaze. »*Mars i Venus*«, »*Kazna Kupidona*« su takve mitologije.

Četvrti stil znači ponovno vraćanje iluzionizmu, samo je arhitektonski ukras bogatiji, između kolona dolaze i estrade, terase, pergole-baldahini ukrašeni likovima. U srednjoj zoni su glavni dielovi izpunjeni obično likovima, iz pojedinih antiknih tragedija. U prvom planu su snažno iztaknute figure. U glavnom su te slike uključene u jedinstveni ukras, čije su boje i jake i usklađivane jarkim kontrastima. Slike su svakako izvođene od različnih ruku, same figure i prikaze su valjda izvodili slikari, dok su dekorativni

dio izvodili majstori. Boje su zadržale posebni sjaj i većina je tih zidnih slikarija izvedena u enkaustici na nekoliko fino položenih naslaga grube i fine žbuke. Površina je gladka, a transparentnost začudna.

Od slika može se reći da su većina njih replike grčkog slikarstva, od osebujnih može se spomenuti slika »*Aldobrandinska svatba*«, danas u Vatikanu prikazuje spremanje nevjeste. Iz istog su vremena i slike *Ville Item u Pompejima.* Motiv tih slika je uvođenje u dionizijske misterije. Sličan je razpored kao i na Aldobrandinskoj svatbi, samo je tu prikaz više dramatičan. Naslikan je prielaz iz straha i groze u egsaltaciju mistika.

Na toj je freski svakako čar tajanstvenosti. K ovom treba još naročito iztaknuti sliku *Djevojke što bere cvieće iz Stabija.* Na toj su slici sasvim impresionistički nabačene žive prozračne mrlje, koje tvore osobiti lik, riedak u čitavoj poviesti umjetnosti.

Kasnije slikarije od prvog vieka naše ere su sve redom slabije. Propadanje i razsulo je očito. Mehanično ponavljanje starih kalupa konačno zaključuje i tu stranicu poviesti umjetnosti.

PRILOZI

O tehnici slikanja u antikno vrieme

»U knjizi Vitruvijevoj (VII.) nije ništa o slikanju freska spomenuto, kao što se obično vjeruje, nego je samo spomenuta i opisana priredba intonaka (sloj žbuke kod fresko-slikanja). Taj se priredjivao, kako Vitruvije izriče, tako da se postavilo ponajprije šest slojeva žbuke — zatim se taj intonako obojio dok je bila žbuka još svježa jednom bojom, često crvenom, ili crnom ili opet modrom i t. d.

Kod tog posla nije bila svaka boja prikladna zbog svježeg vapna i zbog mramorne prašine (sastojine žbuke). Plinije nam govori izričito, da se purpur, indigo i druge takve boje ne mogu upotrebljavati na mokroj žbuci, a o nekoj drugoj boji kaže, da ne podnosi vapno. Prema riečima Vitruvija mora se nesumnjivo zaključiti, da su razne boje brižno postavljene na svježi intonako. Tako se može protumačiti osebujnost antiknih intonaka i starog zidnog slikarstva u Herkulanumu. Kod tih se je slika vidjelo, da je jednoliko obojena podloga pod figurama, gdje se je slučajno oljuštila boja. Winkelmann i učenjaci su još svojedobno primietili, da su se kod čišćenja tih slika vodom

sasvim oprale poneke figure, a pokazala se jednobojna podloga, gladka, sjajuća i ugladjena. Iz toga sliedi, da su slike u Herkulanumu slikane temperom na obojenom freskalnom intonaku.

Prema Vitruviju su (VII. 9.) kasnije te slikarije premazane punskim voskom.

Requeno: (Saggio sul ristabilimento 1787.) i
E. Berger: (Fresko i sgraffito-tehnika 1909.)

...»Prema tome nije težko razpoznati gradjevine carskog doba, koje su podignute u najskladnijem načinu i najvećim umiećem, kao i u najljepšem arhitektonskom stilu, i te upravo, Presveti Otče, kanim prikazati i protumačiti.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Mada je znanost, kiparstvo i slikarstvo isto kao i sve ostalo umieće, davno već propalo i prema kraju carstva sve više pogrubilo, to se je ipak arhitektura održala, i gradilo se tada jednako kao što se gradilo za prvih careva, tako je graditeljstvo od čitavog umieća najkasnije propalo. To se može spoznati iz mnogih stvari, medju ostalima takodjer na slavoluku Konstantinovom; na tom je slavoluku sve ono, što je arhitektura, skladno i liepo izvedeno, naprotiv je skulptura neskladna i bez svakog umieća i značaja. Oni dielovi te skulpture, koji su oduzeti sa spomenika Trajanovih i Antonia Pia, ti su sasvim osobiti i oni su izvedeni u izvrstnom stilu.

Slično se vidi i kod Terma Diokletianovih; kipovi su nevješto izvedeni, a slikarstvo, koje se tamo vidi, nije ni približno slikarstvu dobe Trajanove i Titove; dok je još arhitektura po oblicima plemenita i skladna.

Nakon kako je Rim bio od barbara podpuno uništen, činilo se, da je taj požar i ta ružna pohara zajedno sa zgradama srušila i samo umieće gradjenja.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Rimska je arhitektura pala na stepen, koju je bieda doniela, izgubila je svaku mjeru i sklad, činilo se, da su ljudi onog vremena zajedno sa slobodom izgubili svaki smisao i svaku mogućnost umieća.

Rafael Santi (1485.—1520.) (Iz Rafaelova referata o rimskim antiknim gradjevinama papi)

»Umjetnost u najvišem smislu rieči bila je jednom životni dah grčkog naroda. Ni jedan se drugi narod ne bi usudio vremenska svoja razdoblja označivati prema razvoju ljepote, kao što se je to dogodilo na primjer u Grčkoj u onoj blistavoj kronici izvedenoj u mramoru sa Parosa. Pobjednim oružjem Aleksandra i njegovih Diadoha prokrčen je put grčkoj umjetnosti na Iztok i tamo je to umieće zapremilo mjesto starih narodnih oblika; bile su još zgrade i likovna djela Egipta izuzetci.

Rimljani su preuzeli tu umjetnost jednako pripravno u svoju službu, ne samo kao predmet razkoši, nego zbog toga što je ta umjetnost odgovarala njihovoj potrebi za ljepotom, što je u njima samima postojala, nu djelatni razvitak te potrebe bio je kod Rimljana smetan time, što je kod Rimljana prevladavao duh ratnički i politički. Ipak je grčka umjetnost pomogla na najveličanstveniji način, da se poda što plemenitiji izraz religioznom i narodnom sjaju Rima, ma uz cienu žrtve vlastitog organizma. Konačno od Rima poprimio je čitavi zapad tu romaniziranu umjetnost kao zakon pobjednika i kasnije se izražavao tom umjetnošću kao svojim vlastitim jezikom.«

Naravno, da ta umjetnost nije nikad dostigla u doba rimske vladavine onu razinu, koju je postigla u doba cvata grčkog umieća.«

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

»Činjenica je, da od prilike polovicom drugoga vieka zamire do tada još uviek živa reprodukcija liepoga i da se pretvara u sasvim vanjsko opetovanje prijašnjeg i vanjsko prividno kićeno bogatstvo.«

»Svakako je ostao novi svjetski velegrad Aleksandrija pretežno grčki; odavde je strujao ponajjače duh grčki, prekrojen na kozmopolitski način i kao takav svima pristupačan. Takvo se pretvaranje zove Helenizam. I jedno vrieme nije bilo grada na svietu, koji se mogao mjeriti u razkoši, kao i vanjskoj i duševnoj životnosti Aleksandriji, ali ni nigdje drugdje nije bilo na okupu toliko pokvarenosti kao ovdje, gdje su tri naroda morali biti redarstveno čuvani, a sva ta tri naroda su vegetirala zabacivši i zatajivši svoje starodrevne i narodne osobine.«

Burckhardt: *Vrieme Konstantina Velikog*

»Jave li se Grci u našim snovima, tada spoznajemo, da je Rimljanin imao pokvaren ukus, i to onaj podpuni Rimljanin, bio to jedan Julije II. bio Viktor Emanuel.«

Le Corbusier: Arhitektura budućnosti

»Rimljani su osvojili Grčku i tamo su kao pravi barbari našli da je korintski stil za njih mnogo ljepši nego dorski: korintski je naime bujniji i šareniji. Dakle neka žive akanthusovi kapiteli! Neka žive napirlitani grednjaci bez prave mjere i ukusa! Ali taj poprimljeni ukras pokrivao je u stvari nešto, što je bilo uistinu rimsko. Daleko od Rima, na slobodnom zraku, stvorena je Villa Hadriana (izpod Tivolija). Tamo nam postaje rimska veličina sviestnom. Ovdje su Rimljani tvorili red. Villa Hadriana je prva velika tvorba gradjevnog reda na Zapadu. I kad si čovjek pred tim monumentalnim djelom dozove u pamet Grčku, spontano izriče: »Grk je bio u glavnom kipar, a ništa više.«

Rimljani su iznašli napredne konstrukcije, oni su ostvarili djela, koja se nesumnjivo silno doimlju, i ta su djela »rimska«. Ta rieč ima duboki smisao. Jedinstvo postupka, snaga u samom htienju, razporedjivanje elemenata u razrede. Nebotične kupole, tamburi, koji ih lebdeće nose, ogromni svodovi s lukovima, sve to traje vječno zahvaljujući rimskoj žbuci i ostaje trajno objekt udivljenja. Rimljani su bili poduzetnici velikog stila.

Snaga volje i dioba elemenata u razrede dokazuju kakav duh je vladao: duh strategije i zakonodavstva. Za takvo htienje arhitektura je prijemljiva, ona daruje takvom nastojanju životni oblik. Svietlo miluje čiste oblike: daruje im život. Jednostavna gradjevna tiela imadu ogromne plošnine, koje karakteristično i snažno djeluju, prema tome da li su u pitanju kupole, svodovi, valjci, pravokutne prizme ili jednostavne piramide. Ukras vanjskih plošnina pripadao je istoj geometrijskoj skupini. Takvi su Pantheon, Koloseum, Akvedukti, Cestijeva Piramida, slavoluci, Konstantinova bazilika, Terme Karakalline.

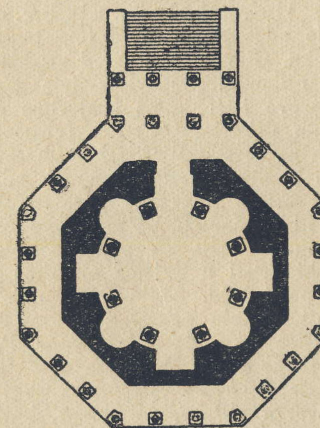
Nikakve fraze, samo red, jedinstvo ideje, jedinstvo i odvažnost konstrukcije, upotreba elementarnih prizmatičkih oblika. — Zdrava etika.

Le Corbusier: Arhitektura budućnosti

»Smisao za umjetnost, naročito kiparsku i klesarsku dokazuju mnogobrojno nadjeni likovi (od kamena i kovine, bronca, srebra i zlata), ponajviše bogova i božica, po svim stranama Panonije i Dalmacije, a našlo se i više veoma liepo izradjenih mozaika, onda umjetno izradjenih nadgrobnih ploča i sarkofaga. Ali najodličniji spomenik rimskoga vremena na hrvatskom tlu bez sumnje je palača što ju je sagradio car Dioklecian nedaleko od Salone, a u kojoj je proživio posljednje dane odrekavši se priestolja (305. † 3. pros. 316.). Ta se palača dizala neposredno uz more, a imala je oblik vojničkoga tabora, to jest ne sasvim pravilna četverokuta, opasana visokim i jakim zidinama poput tvrdjave. Iztočna i zapadna strana bijahu dugačke svaka 191 metar, sjeverna 151, a južna uz more 157 metara i po. Svaka je strana osim južne imala u sredini velika vrata, dok su mala vodila po stepenicama ravno u more. Na svakom uglu, a tako i kod svakih vrata stršili su u vis četverokutni ili osmerokutni tornjevi, a bilo ih je i izmedju uglova i vrata. Iz Salone vodila je cesta do sjevernih vrata (u Srednjem vieku porta Romae, od XVI. stoljeća porta Aurea), gdje je bio glavni pristup u palaču, koju su dvie ulice dielile na četiri diela, naime jedna idući ravno do južnih vrata (porta Aurea), a druga od zapadnih (porta Ferrea) do iztočnih (porta Nova u Srednjem vieku, danas porta Argentea). Ondje, gdje su se ukrštavale obje ulice, bješe u nastavku one, koja je vodila do južnih vrata, peristil (danas Plokata Sv. Dujma) s prekrasnim stupovima, koje od crvena egipatskoga granita, a koje od biela mramora, okrunjenima korintskim kapitelima, na koje bijahu prislonjeni jaki lukovi od bračkog bielog vapnenca. S

lieve strane peristila dizala se osmokutna velika zgrada s dvjema egipatskim sfingama pred ulazom. Dioklecianov mauzolej s kriptom (danas stolna crkva Sv. Dujma), a s lieve mali četvorasti hram Jupiterov (danas krstionica). Od peristila dalje širila se sama carska rezidencija, ukrašena krasnim arhitektonskim umjetninama od skupocjena kamena svake vrste, a s otvorenim triemom, po kojemu je Dioklecian mogao šetati.«

Ferdo Šišić: Poviest Hrvata



Tlocrt Diokletianovog Mausoleja, današnje splitske katedrale

Arhitektura te zgrade svjedoči, da je ona bila Mauzolej, a ne hram. Ona vanjski sačinjava oktogon, okružen triemom od 24. stupa — Peripteron —, a pred njim je Atrij ili Prostasis, sa prilaznim stubištem. I on je okružen svetom ogradom — temenosom, jer bijaše istodobno mauzolej i hram poluboga Joviusa, Diokleciana. Nema poznatih ni grčkih ni rimskih hramova kružna oblika posvećenih Jupiteru. Vjerske zgrade kružno-oble ili kružno-uglaste obično su posvećene telurskim božanstvima osim ako su mauzolej. U nutrini pak je Mauzolej kružna oblika sa četiri poluovalna izdubka (niches) i četiri pravokutne udubine, te je analogan u nutrini mauzoleju Romula, sina Maksencijeva, koji se nalazi u blizini njegova cirkusa u Rimu, i Mauzoleju Jelene, majke Konstantinove, sada »Tor-Pignattara«, i mauzoleju »Tor de'Schiavi«, koji su takodjer u Rimu. Po arhitekturi se približava mauzoleju Konstance, kćeri Konstantinove (crkva sv. Konstance) u Rimu, istodobno i krstionica i mauzolej, gdje se vide poprsja Kon-

stantinovih sinova, koji bijahu tu pokopani. Približava se mauzoleju Teodoriha u Raveni, mauzoleju Konstantina Velikoga u Carigradu i oktogonu u Hierapolisu. Sličan je u vanjskoj osnovi mauzoleju Augusta na Martovu polju i Hadrijanovu (Castel Santarcangelo) u Rimu. Jedan učenjak zove ovu zgradu »Rundgrab«, a drugi opet »Grabmal«.

Mauzolej je sagradjen od velikih komada kamena. Njegovi su zidovi debeli 2.75 m. Sastoji se od oble prostorije, ćelije (cella): izvana je osmokutan, sa 7.60 m po svakoj stranici. Leži na podnožju — c r e p i d o m a — visoku 3.70 m, takodjer osmokutnu, tako da stranice gornje zgrade odgovaraju stranicama podnožja. Orientiran je od zapada prema iztoku. Glavni je ulaz od zapada kroz velika bogato dekorirana vrata; na njihovim pragovima ima glava životinja medju kojima se propliće lozovo lišće, a na krajevima dvie velike konzole, koje podržavaju bogato dekorirani korniž (vienac). Ulazilo se preko stubišta, široka 2.80 m na 16 stepenica, od kojih se vide tragovi u pilonima, koji podržavaju kasnije sagradjeni zvonik od XIII.—XVII. vieka, pošto je Triem ili Prostaza bila tada porušena ili je nadjena takva. Prostaza s timpanom ili frontonom, na čijim kutovima je bilo valjda palmeta, kipića, krilatih Viktorija za ures, počivala je na osam stupova, od kojih su neki ostali u djvema pilonima prvog kata zvonika. Prepiru se arhitekti posljednjih godina, kakva je bila ova Prostaza, da li je njezin srednji dio bio pokriven ravnim stropom ili se svijao u bačvasti svod, te prema tome, da li je fronton Prostaze imao neprekinuti ravni arhitrav ili se poput Protirona u središnjem interkolumiju svijao u luk, kako kaže Niemann. Ali prema ovoj Niemannovoj predpostavci ostao bi zatvoren polukružni prozor, koji se vidi nad glavnim vratima mauzoleja i kroz koji je — i to jedini osim vrata — dopiralo ono malo svjetlosti unutra u tamu, tajanstvenu zgradu — mauzolej. Veličanstvena je unutrašnjost mauzoleja, t. j. ćelija (cella). Ne znaš, da li ćeš se više diviti plemenitosti oblika i sudaranju razmjerja ili simetriji pojedinih dielova i točnoj izradbi uresa. Misteriozna polutama — jer je svjetlost ulazila, — kako je rečeno, kroz jedini polukružni prozor nad velikim vratima ulaza, — uvećavala je utisak. Naravno radi kasnijih promjena i pridodataka unutarnja se cjelina prikazuje prenatrpana i štošta smeta oku posjetioca.

Unutrašnji okrugli otvor ćelije ima 13.35 promjera a 21.50 m visine. Po zahtjevu poznatog rimskog sloga, stupovi i izdubci (niches) sastavljaju jedan cieli organizam. Četiri poluokrugla i četiri četverokutna izdubka izmjenično, zajedno s onima, gdje su vrata, usječena su duboko u debljinu zida. Izmedju ovih izdubaka i daleko od zida, po prilici 0.56 m, diže se osam velikih korintskih stupova od ružičasta granita, a visoki su 9.06 m sa slomljenom trabeacijom. Povrh njih diže se drugi red od osam manjih stupova sa trabeacijom, visokih 4.85 m, četiri od porfira, prema iztoku i zapadu, a četiri od crvenog granita. Stupovi

dopiru sve do podnice kubeta, tako da visina obaju redova iznosi 13.91, a s kubetom 21.50 Ovi gornji stupovi, bez baze, leže neposredno na korniži donjih stupova, koja odskače daleko od zida, kao u ogradnom zidu Nervina Foruma u Rimu ili na Hadrianovim gradskim vratima u Adaliji. Od kapitela tih stupova četiri su kompozitnog, a četiri novog korintskog stila. Arhitravi ne idu od stupa do stupa, već proviruju osamljeni povrh korintskih stupova, te se sastavljaju s arhitravom zida. Ovaj unutarnji razpored stupovlja sasvijem je u skladu s razporedom vanjskih stupova Periptera.

S iztočne i sa zapadne strane gornjega reda stupova vide se u zidu dvie ponare u obliku izdubka, što su, kao u proročištima, ponavljali jekom ljudski glas. Govori li se na pr. polagano u jednom od tri izdubka, čut će se u protivnome, što se šapće. Pomnjivim izpitivanjem pronaći će se, da je kube na tom mjestu prazno, te da je tu glas bivao ne samo odražen put protivne udubine, već i jekom ojačan. Pučka mašta u Splitu stvorila je od ovoga gotovo proročište svakojakih bogova. Ali ono zbog visine nije bilo ni lako pristupačno.

Osobito je znamenito, da je kube sačuvano u cjelini još od staroga doba. Ono je u formi polusferične kalote podpuno zatvoreno i prikazuje nam sasvim osobit način gradnje, kakav se ne opaža ni u kojoj drugoj preostaloj rimskoj zgradi. Sagradjen je od opeka domaće tvornice, loše vrste: Dalmati. Opeke su naslagane na male lukove, a ovi su poredani jedan povrh drugoga kao lepeza; oboje se iztančavalo prema vrhu, gdje su opeke poredane u kolutaste slojeve. Netko je mislio da je izprva ćelija bila bez gornjega izvanjskog krova, to jest da je kube služilo ujedno i kao krov, kako se to vidi na nekim rimskim zgradama. No to je nevjerojatno, kada i na sadašnjem izvanjskom osmokutnom krovu ima dosta krovnih opeka s pečatom tvornice, kako je to već rečeno...

Osobito je interesantna u splitskoj palači tehnička konstrukcija kupole u Mauzoleju. Ta je kupola izidana po metodi različitoj od običajne svodovne konstrukcije Rima i Zapada. Rimljanin obično gradi svod od opeka ili od drugog lakšeg materiala, koji on utaplja u obilat klak, pa podržava ovu masu drvenim svodnim skelama (njem. Lehrgerüst), dok otvrdne i pretvori se u masivan monolit. Mauzolejeva kupola u Splitu izidana je, naprotiv, u glavnom bez drvenih skela, kao što je od davnine bio običaj u Orientu. Postepeno zidanje kupole u visinu omogućeno je u Splitu ingenioznim razporedom opeka; opeke su najprije složene u obliku lepezastih obrazaca, koji se nižu jedni na drugima do dvie trećine visine kupole, a tek odavle sliede do vrha kolutasti slojevi vodoravno položenih opeka. Slično su konstruirane i neke kupole iz istog ili malo kasnijeg doba u Maloj Aziji (Dioklecianove terme u Nikomediji), u Solunu (mauzolej sv. Dimitrija) i u Macedoniji. Sve su to krajevi helenističkog područja carstva; tu ćemo okolnost morati držati na umu kod pitanja. odakle su došli anonimni graditelji palače...

Obći karakter Portae Aureae

Pored tih interesantnih i za antiku dielom tudjih elemenata Porta Aurea ostaje uglavnom u okviru uobičajene arhitekture carstva. Sistem njezina ukrasa ne trebamo tražiti daleko u gradjevinama Iztoka (Hébrard-Zeiller), ni u shemi helenističkog teatra (Strzygowski), jer ga možemo naći u bližim, srodnijim spomenicima, naime u gradskim vratima antike: zidne plohe rimskih gradskih vrata takodjer redovito oživljuju niše, a razčlanjuju raznovrstni sistemi spolja naskočenih pilastara i stupova...

Fr. Bulić:-Lj. Karaman: *Palača cara Diokleciana u Splitu*

NOĆ NA FORU

Ko pusto groblje slave pokopane,
Po kojem miso na uzdahu prši,
Preda mnom dižeš stupe razklimane,
Preda mnom stereš polomljene krši.
Bljedolik mjesec — svjedok tvoga cvieta
Po tvojim sjetnim ostancima plazi,
Do mrtva srdca kroz prašinu slazi,
Ko snužden čuvar uz mrtvaca šeta — — —
Nek laka noć ti! Rim tvoj sladko sniva,
Tišina brda sedmera mu skriva,
I toranj isti cara-okrutnika
Sve u snu čudne preživljuje dane
I na te, kamen, kameni se sáne,
Kad dah ga glodo majčina krvnika...

Nek laka noć ti! Rim tvoj sladko sniva,
Tišina brda sedmera mu skriva;
Novovjeka mu bajno snatre čeda,
Al tebi, starče, počinut se ne da!
Otaca dusi u uhu ti cvile,
Potúcaju se boginje i vile
I šuljaju se preživjele sjene
Uz razvaline i uz uspomene.
Nad bliede sjenke Kapitol se penje.
A vjetrić po njem uzdiše i stenje —
I tek se trzne pogružena lika
Na kucaj sata s kršćanskog zvonika!

— — Tuđinac sam i nè rodih se uz te,
Grud Italije dojila me nije;
Tuđinac gledim razvale ti puste,
Ko moji da su — srdcem tako mi je!

Sve prođe tvoje: rob i triumfator
I svemu dođe vječna smrt i zator,
Tek na to groblje, na lies bez mrtvaca,
Kapitol sjenom sablastnom se baca!
...Pred njeg'vog oka maovastom mrenom
Sav bitak samo sanci jesu prazni:
Čas junak Mucij kraljem pred Porsenom
Na živoj vatri desnicu si kazni — —
Il čas mu opet u glavi se roji
Glinovit Tibar i vali mu žuti
Gdje divsku djecu vučica mu doji,
Da budu orli: pandže i kreljuti — —
Čas pušta pogled na sedmera brda,
Do Palatina čas ga misli mame:
Svud viđa starac čudovišta tvrda,
Svud suho zlato i mramorne kame
I trov i ruže i presvisle grudi,
Sve divsko bje mu — ljudi i neljudi!
Nu mjesec titra, pa ga iz sna zove
I lažna varka biega u grobove — — —

...Što drhtnu, glavo pobjednice Rome?
Zar Tabularij od tebe se kida,
U zadnjem li se zagrljaju lome
Zar i ta dva tri trošna, trula zida?
Il što su žuti tvoga Tibra vali
Na mjesečini tako zaigrali...?

—— — Na vodi pliva krvav pramen kose,
Oko nje muljni vali se rumene;
Ko nekad što su, u Ostiju nose
Ledèno tielo žrtve umorene.
I šumi voda... noćna ura bije,
Pod mrkim plaštem krvav kolac krije.
I kolac strši, a za kesu zlata
Slobodi svetoj druga evo žrtva:
Na kôcu glava umorena brata,
Dok Tibar pljušti oko tiela mrtva — — —
A glava gledi gdjeno sried luga
U rosi suza, hladu od uzdaha,
Na humku jednom glavom maše Tuga:
»Kornelija tu — majka sniva Gracchal«
— — — — — — — — — — —

I klonu glava Rome pobjednice
I sluša gdje se div-Kapitol toči,
A jedna suza mili joj niz lice,
U duši peku mučeničke oči —
Al jeknu kucaj s kršćanskog zvonika
I trznu Romom pogružena lika:

Pod silnom njenom kapom od nebesa
Ko dalek oluj šum šumòri zrakom;
Sve teži uzdah iz dubine liesa,
Kad smrtna nojca dodija junakom.
Goròstas mrtvac Foru diže stienje
I staje, pak se na Palatin penje.
Do dvie kaplje mjesečine bliede
U noći pola crnu tminu riede.
A mrtvac stišće remen obla štita
I munju koplja bljeŝtava i vita...

Na Palatinu carski dvor se koči,
U njega sablast uprla je oči
I gore oči, a koplje se svieti,
A strašna sablast počela je kleti:
»Slobodu svetu vratite nam vrazi,
Za koju rt me kod Filipa srazi!«
Iz praška svakog jedan šiljak bljesnu.

— — — I cielog Fora stupovlje se stresnu,
I u duž, u šir, kuda pogled siže
Iz groba jedan Rimljanin se diže,
Uz sablast sablast srne iz dubina
I kida zadnji kamen Palatina.

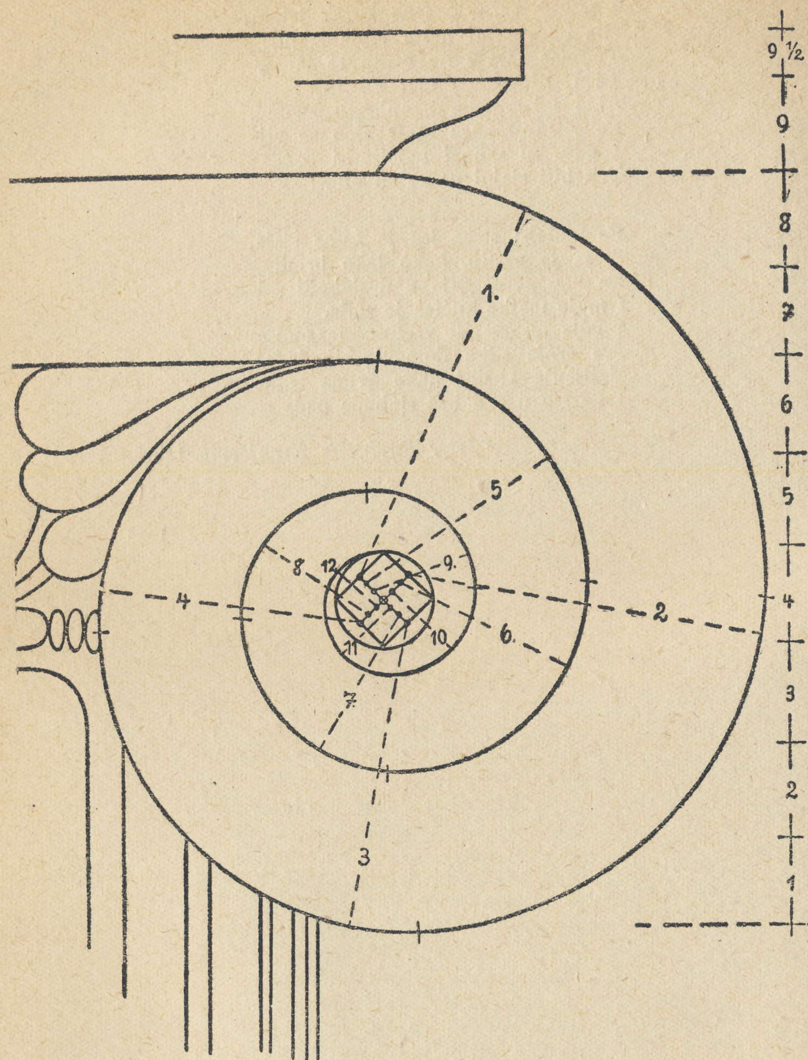
Na Palatinu siedi starac čuči
Pod zlatnim rubom o čeonoj kosti.
I čeljust miče: Prosti, puče, prosti!
— Al trula čeljust uzalud se muči.. .
— Viek proklet da si! — zagrmješe glasi
I koplje letnu, krunu s glave smetnu...

Pa razplinu se sve ko oblak bieli,
A jedna ura jeknu s Ara Coeli...
Tek slika još mi na mrežnici gine
Ko mutna kap na mlieku mjesečine,
Ko atom zadnji od tisuća ljeta:
Baš sve što osta od — poviesti svieta!

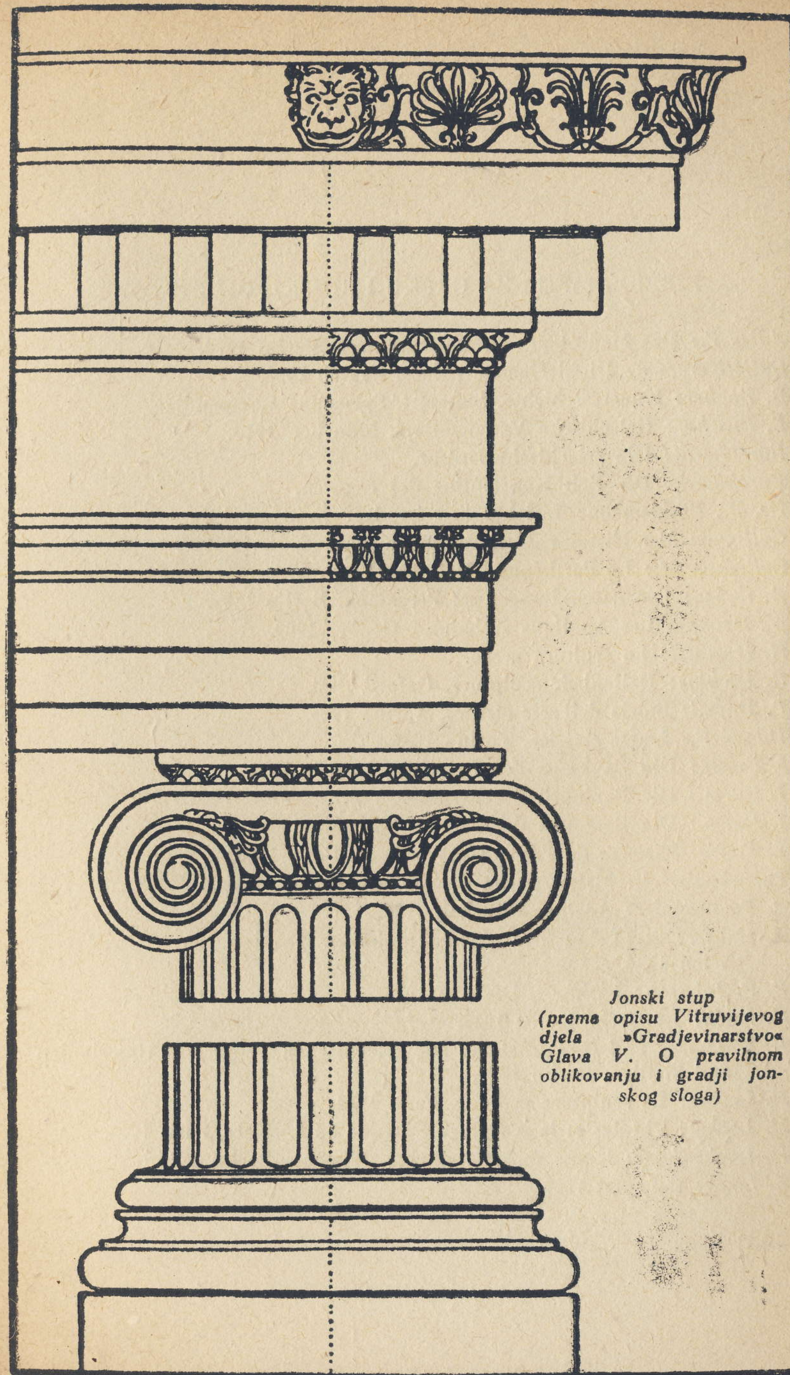
I trznuh se, a prazno korak jeknu,
Niz obraze mi nešto topla teknu:
Tuđinac sam i ne rodih se tamo,
Ta Italija draga mat mi nije;
Al i mi Forum neoplakan znamo,
Po grudi mnoga sveta sjen se vije
I gdje su mnogi palatinski dari
Tek bili sjajni pogrebni oltari — — —

Pa pođoh; stara još je Luna sjala,
A ja je pratih, kako lako brodi
Za one gore, gdje u neslobodi
I moje majke kućica je stala.
I gdje mi stoput vrelim mozgom mune
Sve crnja slika domovinskih jada:
Najljèpša gledeć kako kruna trune
I na što narod bez slobode pada — —

Silvije Strahimir Kranjčević (1865.—1908.)



Jonska voluta
(prema opisu Vitruvijevog djela »Gradjevinarstvo« Glava V. O pravilnom oblikovanju i gradji jonskog stupa)



Jonski stup
(prema opisu Vitruvijevog djela »Gradjevinarstvo« Glava V. O pravilnom oblikovanju i gradji jonskog sloga)

BIBLIOGRAFIJA ZA GRČKU I RIMSKU UMJETNOST

Adler F.: Das Mausoleum zu Halikarnassos, Berlin 1900.
Bulić-Karaman: Dioklecianova palača, Zagreb 1923.
B. Bucher: Kunstgeschichte, Stuttgart, Spemanns Compendien.
E. Buschor: Griechische Vasenmalerei, München 1914.
Burckhardt: Die griechische Kultur.
Burckhardt: Die Zeit Konstantins des Grossen.
Dr. W. Büddemann: Welcher Stil ist das? Stuttgart 1938.
Collignon M.: Histoire de la sculpture grecque, Paris 1897.
Collignon M.: Le Parthénon, Paris 1909.
A. Conze: Die Ausgrabungen zu Pergamon. Berlin 1885.
W. Deonna: Les Apollons archaique, Genève 1909.
N. Degrassi: La scultura greca.
G. Dickins: Hellenistic sculpture, Oxford 1920.
P. Ducati: Storia dell'arte etrusca, Torino 1925.
Ducati P.: L'arte classica, Torino 1926.
J. Durm.: Die Baukunst der Griechen, Leipzig 1910.
J. Durm.: Die Baukunst der Etrusker.
J. Durm.: Die Baukunst der Römer, Stuttgart 1905.
É. Faure: Histoire de l'Art: L'art antique, Paris 1926.
Furtwängler A.: Meisterwerke der Griech. Plastik, Leipzig 1893.
A. Furtwängler: Aegina, München 1906.
A. Hauser: Styl-Lehre der architektonischen Formen des Alterthums, Wien 1894.
E. P. Johnson: Lysippos, Durham 1925.
H. Koch: Römische Kunst 1925.
R. Koldewey und O. Puchstein: Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, Berlin 1899.
H. Lechat: La sculpture grecque, Paris 1922.
H. Lechat: Phidias et la sculpture Grecque au 5. siècle, Paris 1906.
H. Luckenbach: Kunst und Geschichte, München-Berlin 1915.
E. Löwy: Polygnot 1929.

A. Maiuri: Gli affreschi di Pompei.
G. Nicole: La peinture des vases grecs, Paris 1924.
G. Perrot: Praxitèle, Paris 1905.
Ch. Picard: Les propylées et le temple d'Athéna Nikè, Paris 1930.
G. B. Piranesi: Antichità Romane I.—IV., Roma 1766.—1781.
Plinius Secundus: Naturalis Historia Lib. XXXIV—XXXVII.
E. Pfuhl: Meisterwerke Griechischer Zeichnung und Malerei, München 1922.
E. Pfuhl: Skiagraphia; im Archäologischen Jahrbuch XXII., Berlin 1912.
S. Reinach: Répertoire de peintures grecques et romaines, Paris 1922.
D. S. Robertson: A Handbook of Greck and Roman Architecture, Cambridge 1929.
Rodenwaldt G.: Die Kunst der Antike, Propyläenkunstgeschichte 1927.
Riegel Al.: Stilfragen, Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.
Riegel Al.: Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901.
Semper G.: Der Stil, Frankfurt 1860.
Springer A.: Die Kunst des Altertums, Leipzig.
S. Strzygowski: Orient oder Rom, Leipzig 1901.
H. Schrader: Phidias, Berlin 1922.
Vitruvius: De architectura Libri X.
H. B. Walters: The art of the Romans, London 1911.
Winkelmann I. J.: Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764.
F. Winter: Die Antiken Terrakoten, Berlin 1903.
Worringer W.: Abstraktion und Einfühlung, München 1911.
Woermann: Geschichte der Kunst I.



Crtež sa grčkih vaza

PREGLED PRAPOVIESTNOG UMIEĆA U EVROPI PREMA HOERNESU

Razpored	Oblik dobijanja hrane	Oblik orudja i oružja
I. doba *Naturalistično umieće* lovaca-nomada bez stalnog boravišta	Razvito lovačko stanje *Parasitsko gospodarstvo* Obrisi primitivnog aristokratizma	Kameni bat i šiljak Kameni nož, kremen Sulice i harpune Polirani nož
Prelazno doba	Parasitizam prelazi u symbiotske oblike	Harpune i noževi, sjekire Sjekire, koplja i razviti noževi, sulice
II. doba *Geometrijsko umieće* ratara i stočara (seljaka) sa stalnim boravištem	Primitivno *symbiotsko gospodarstvo* Obrisi primitivnog demokratizma	Pojava prvog bakrenog orudja Bakreno orudje Livenje metala Metalno oružje i orudje Kovano oružje i orudje Željezo
III. doba stilnih vrsta umieća *ratnika i vladajućih slojeva*	*Razviti parasitizam* u različitim variantama na podlozi *symbiotskog gospodarstva* Vlastela-ratnici i razvitak aristokratizma na osnovi podloženih slojeva	Metalno orudje i oružje uz keramiku metalni pribor

Oblici umieća		Periodi	Približno vrieme
Najstariji ugrebeni ukrasi i izraziti plastični likovi	Kameno doba – Paleolitik	Aurignac	?
Profinjeni prikaz životinja i grubi prikaz čovjeka		Solutréen	30.000?
Profinjeni prikaz životinja i grubi prikaz čovjeka		Madeleine	20.000—10.000
Prelaz u shematsko prikazivanje oblika		Mas d'Azil?	10.000— 8.000?
Geometrijski simboli		Mas d'Azil	10.000— 8.000
Neukrašena keramika	Neolitik / Eneolitik	Campigny	8.000— 6.000
Ukras geom. na keramici		Period st. sojenica	4.000— 2.500
Geom. ukras sa razdiobom na keramici		Period ml. sojenica	2.500— 1.900
Značajno graviranje metala	Brončano doba	Starije brončano doba	1.900— 500
Čakanovani ukras		Mladje brončano doba Hallstatt	1.500— 500
Kretsko-mikenski naturalizam, a na sjeveru i zapadu Hallstattsko umieće		Egejski period	1.800— 1.200
Orientalizirane stilne vrste Grčke i Italije Grčke kolonije i Etruščani	Željezno doba	Mladje željezno doba Italije i Grčke ili arhajsko doba	800— 600
U srednjoj i zapadnoj Evropi keltska primienjena vještina		La Téne period	500— 1
Na sjeveru germanska i slavenska primienjena vještina sve do seobe naroda		Rimski i poslie rimski period	1— 1.000 po K.

SINHRONISTIČNI PREGLED, PREMA É. FAURE-U

Približno vrieme	Prapoviestne zemlje	Azija	Afrika
			Egipat
(viek)			
XL.	Sojenička naselja	Babilonski toranj Gravirani valjci	Primitivna keramika prapoviesti
XXXII.	Megalitski spomenici	Megalitski spomenici u Indiji Hamurabijeva stela (zakoni)	*Stara država* (Memfis)
XVIII.	Menhiri, Dolmeni		Piramida u Gizehu Mastabe Pisar sjedeći u Louvreu
XVII. i XVI.	Kromlehi		*Srednja država* (Tebe) Hram u Karnaku
XV.			Piramida u Dahchouru
XIII.	Megalitski spomenici	Fenička tvorba keramike, tkanina i stakla	*Nova država* (Tebe) Hram u Deir-el-Bahri
XII.	Megalitski spomenici		Memnovi kolosi Rameseum Kolosi Ramsesa II. Veliki hram Ramsesa III. u Medinet-Abou
XI. i X.	Orudje i oružje od bronce		
IX.		Hram u Jerusalemu	
VIII.		Asirija Zigurat Nimroudova palača Palača u Khorsabadu Rekonstrukcija Babilonskog tornja	*Saitska država* Restauracija hramova Portreti
VII.	Orudje i oružje od metala	Država Medijaca Perzijanci Palača u Perzepolisu	Primienjena vještina Primienjena vještina
VI.	Orudje i oružje od metala	Kirov grob u Pasargadu	

Europa (Sredozemlje)		Poviest i legenda
Grčka	Italija	
		Hieroglifsko pismo (?) Babilon, astronomija
Egejsko-mikensko doba		Kolendar 4.240
Kreta, Troja Čakanovani metali		Menes osniva državu (3.300?)
Keramika		Cheops, Chephren, faraoni Abraham, patriarh
Vaze iz Faestosa		Izraelićani u Egiptu
Palača u Tirinsu		Klinasto pismo Izgon Hiksa iz Egipta
Palača u Knosu		Feničani iznalaze alfabet
Reliefi, freske i keramika Mikenska keramika		Mojsija, Izraelićani napuštaju Egipat
Palača u Mikenama		Ramses II. (1330.?-1265.?)
Lavlja vrata, grobnice		Ramses III. (1230.—1200.)
Orhomene, Grobišta u Mikenama		Trojanski rat Homer
Zlatne maske		Salamon (959.—929.)
Vaza iz Vaphia		Likurg u Sparti
Helensko doba		Osnivanje Kartage
Dipylon-vaze u Ateni	Etruščansko umieće	Olimpiada 776.
Xoana (likovi iz drva)		Osnutak Rima 753.
Dorski slog	Grobne urne	Kolonije grčke u Italiji i Siciliji
Herin hram u Olimpiji	Grobnice, slikarije na zidu	
Korintske vaze		Asurbanipal (667.—25.)
Hram u Selinuntu	Etruščanske vaze	Drakonovi zakoni (614.)
Jonski slog		Babilonsko sužanjstvo (585.—535.)
Vaze (crni likovi na crvenom)	Kapitolska vučica	Zoroaster
Ergotimos, Klitia i Exekia		Lao-Tseu (604.—529.) Boudha (?)
Vaze (crveni likovi na crnom)		Pisistrat (560.—527.) Kir (560.—529.) osvaja Babilon
Riznica Knidijaca u Delfima	Etruščanski hramovi u Rimu	Pitagora (572.—472.)
Aristionova stela		Atenska republika
Harmodije i Aristogeiton		Konfucius (551.—479.)

Vrieme	Prapoviestne zemlje	Azija	Afrika
			Egipat
(viek)			
V. prva polovica		Darijeva grobnica u Persepolu	Tradicionalno umieće
	Kiklopsko zidje kod Taragone	Ahemenidske grobnice	
V. druga polovica	Orudje i oružje od metala		Herodot pohadja Egipat
		Perzijske gradjevine	
		Sarkofazi fenički u Sidonu	
		Palača u Sarvistanu	
			Primienjena vještina
IV.	Orudje i oružje od metala		

Europa (Sredozemlje)		Poviest
Grčka	Italija	
Hram u Egini	Etruščanski grobovi	Darije (521.—485.)
Tanagra likovi		Marathon (490.)
Auriga delfijski		Salamina (480.)
Zeusov hram u Olimpiji		Themistokle (525.—459.)
Polyklet		Eshil (525.—456.)
Myron (Diskobol)		Pindar (522.—442.)
Fidia (490.—431.)		Ponovno podizanje Atene
Parthenon (447.—32.)		Perikle (494.—429.)
Polygnot		*Hegemonija Atene*
Eufronije i Brygos		Sofokle (495.—406.)
Mnesikle (Propileje) (437.)		Tukidid (471.—401.)
Erechteion (415.)	Etruščanski grobovi	Sokrat (469.—399.)
Kalimah (Korintski slog)		Peloponežki ratovi (431.—04.)
Hram Nike Apteros		Aristofan (455.—388.)
Teatar u Epidauru		*Hegemonija Sparte*
Agatarh	Etruščanski grobovi	Ksenofon (445.—354.)
Zeuksis		Gali zauzimlju Rim (390.—89.)
Parrhazija		Platon (429.—348.)
Skopas		*Hegemonija Teba*
Mausolej u Halikarnasu		Demosten (385.—322.)
Niobide		Aristotel (384.—322.)
Spomenik Lysikratov		Filip (359.—336.)
Leochares, Eufranor		*Hegemonija Macedonaca*
Apelles (356.—308.)	Via apia	Aleksander (356.—323.)
Praksitel (360.—280.)		Zenon (Stoicizam)
Lysip		Osnutak Aleksandrije (305.)
Didymeion u Miletu Venere		

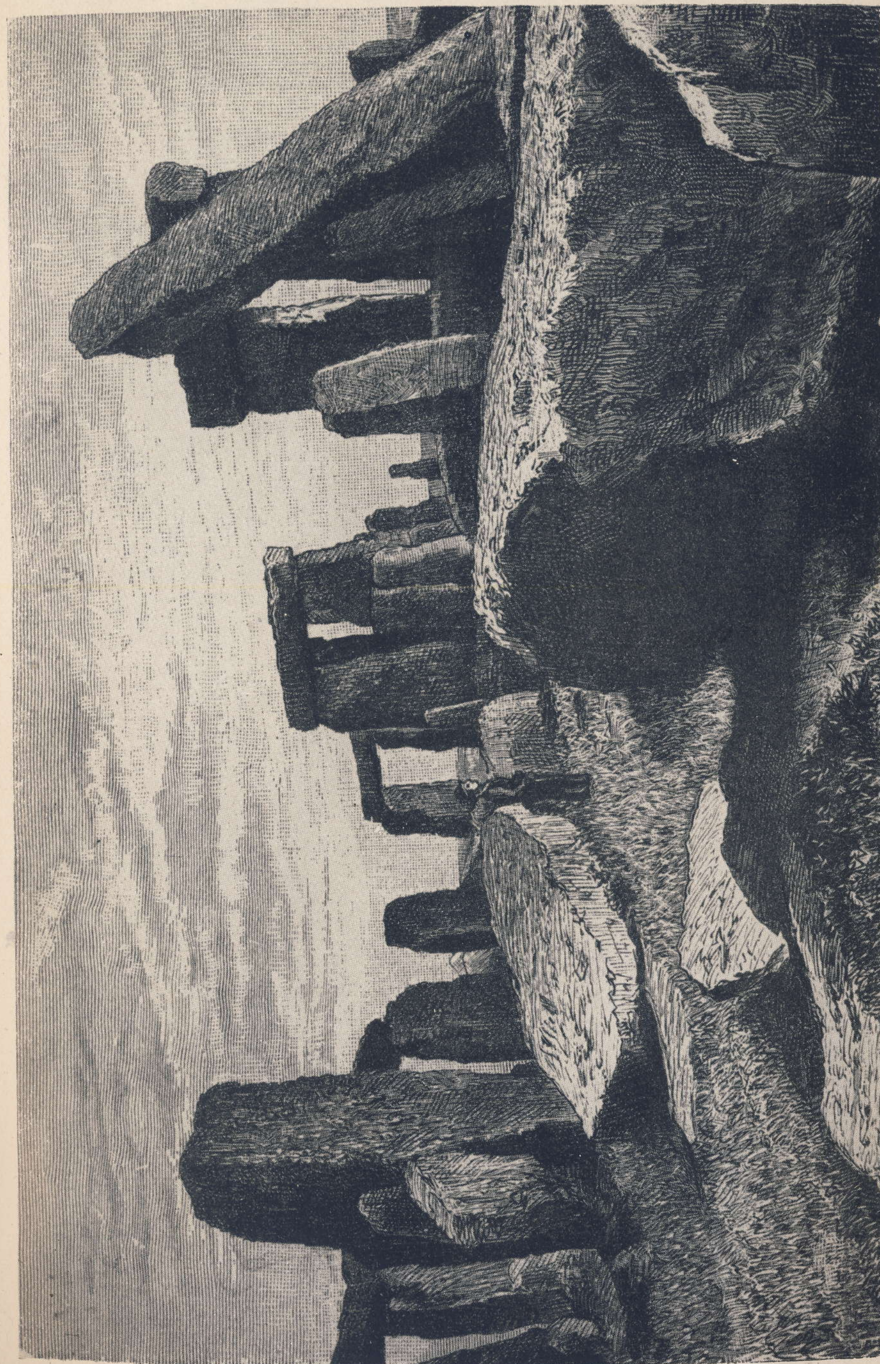
Vrieme	zemlje Prapoviestne	Azija	Afrika	Europa (Sredozemlje)		Poviest
			Egipat	Grčka	Italija	
(viek)						
III.		Indijske gradjevine	Država Ptolomejevića	*Helenističko doba* Aleksandrov sarkofag	Sarkofazi Kolona rostrata Duilija Via flaminia (220.)	Euklid Epikur (341.—270.) Rim gospodar Italije (270.) Prvi punski rat (264.—41.)
II.		Kinezki veliki zid (246.)	Izidin Hram u Filama Hram u Edfu	Samotračka pobjeda Rodški kolos		Hanibal (247.—183.) drugi punski rat (218.—02.) Rim osvaja Siciliju i Grčku (211.)
	Orudje i oružje od metala	Hram u Kandajiri (Indija)	Hatorov hram u Filama i u Denderi	Umirući gladiator Umjetnost Aleksandrije		Uništenje Kartage (147.) Tiberije i Kajo Graccho (133.—121.)
I.		Grčko-budističke plastike, Stupa od Bharhuta	Hadrianova vrata u Filama	Pergamon Venera Milonska (?) Farnežki bik Laokon		Marije, Sula, Spartacus (73.) Caesar (100.—44.) Virgile (70.—19.) Auguste (63.—14.) Carstvo (31.)
I.					Grob Cecilie Metelle Livijina palača Pantheon Cestijeva piramida Marcelov teatar Portreti Teatar u Taormini Kolosej	Isus Krist (—04+29.) Sv. Pavao u Ateni (54.) Neron (54.—68.) Zauzeće Jerusalima (71.)
II.			Portreti		Gradjevine u Herculanumu i Pompejima Titov slavoluk	
III.		Gwalior-utvrda Freske budističke u Turkestanu	Portreti Portreti		Trajanova kolona Umieće katakomba Slavoluk Septimija Severa Arena u Veroni Diokletianove Terme	
IV.			Sarkofazi Portreti na mumijama		Palača Diokletianova u Splitu Konstantinov slavoluk Rimu Luk Jana Quadrifonta Sv. Pavao izvan gradskih zidina (386.)	Aurelijan (270.—275.) Konstantin (306.—397.) Pobjeda kršćanstva Bizant (326.) Visigoti razaraju Eleuzis Konac olimpijskih igara (396.)

POPIS CRTEŽA U TEKSTU

POPIS SLIKA

KNJIGA I.

Sadržaj:

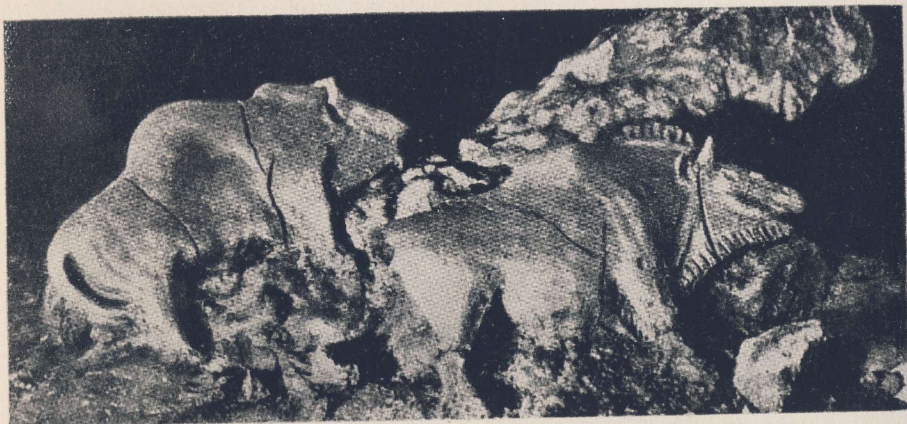


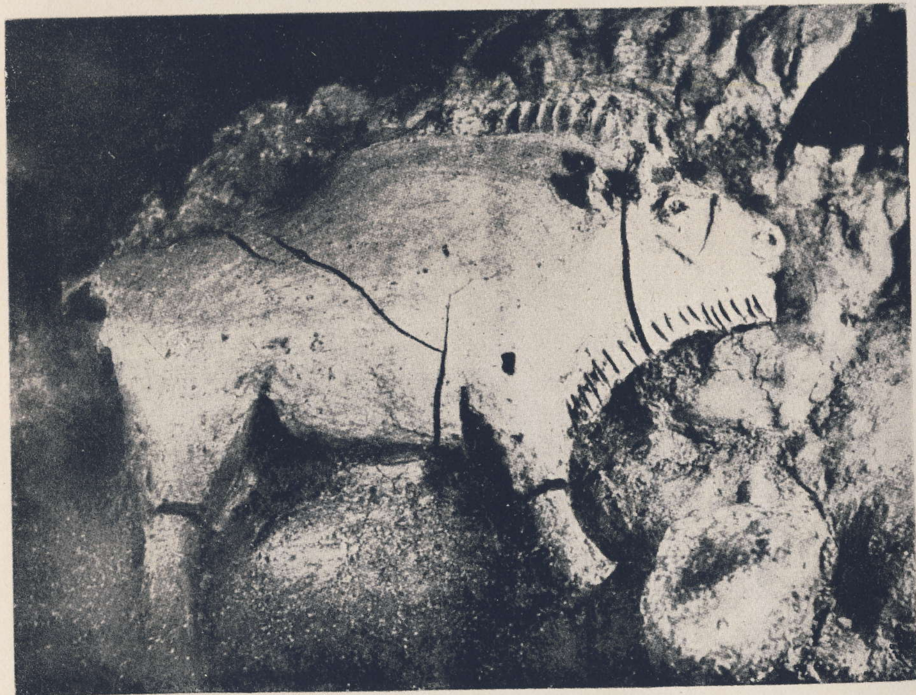
STONEHENGE KOD SALISBURY-A U JUŽNOJ ENGLEZKOJ

DOLMEN U ERDEVENU (Morbihan, Francuzka)



SOB (slika na stieni pećine kod Font de Gaume u Dordogni, Francuzka).
Starije kameno doba

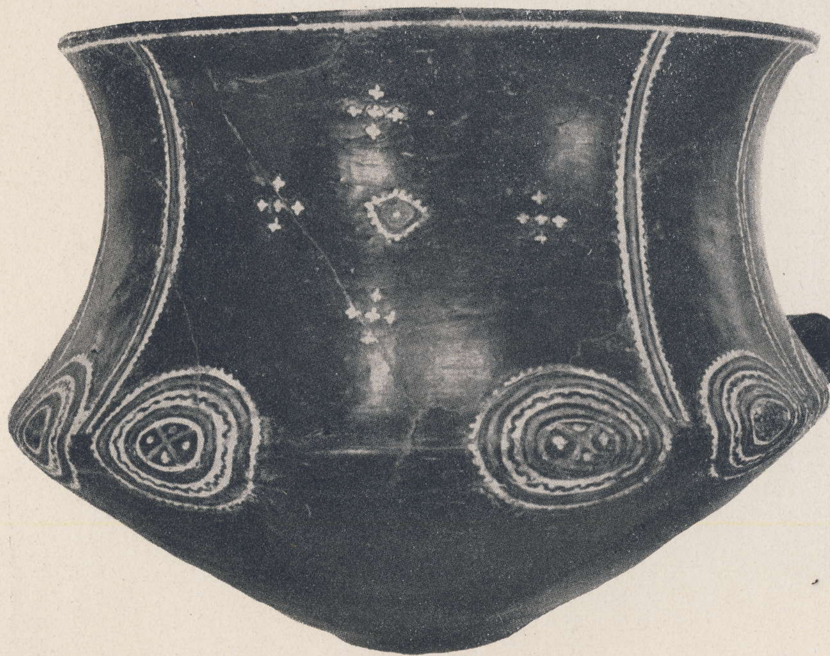




BIZONI IZ ILOVAČE U ŠPILJI TUC D'AUDOBERT (Francuzka)
Starije kameno doba



ŠPILJSKE SLIKARIJE IZ »TAJO DE LAS FIGURAS« (Andaluzija)
(Mlađe kameno doba) prema M. H. Breuil-u



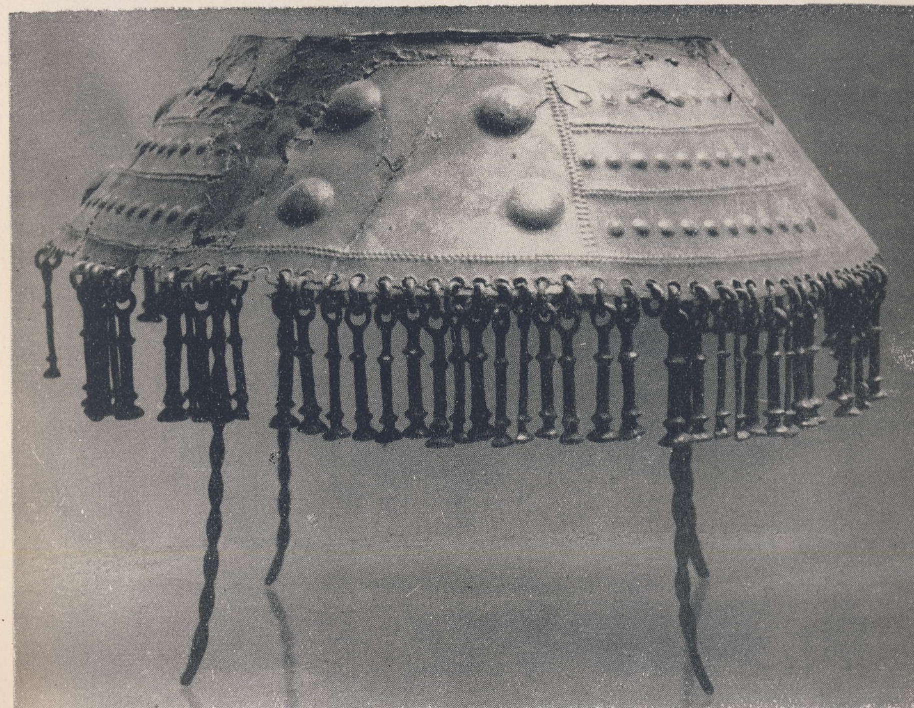
POSUDA IZ VUČEDOLA (konac mlađeg kamenog doba — eneolit)
Hrv. drž. arheološki muzej u Zagrebu

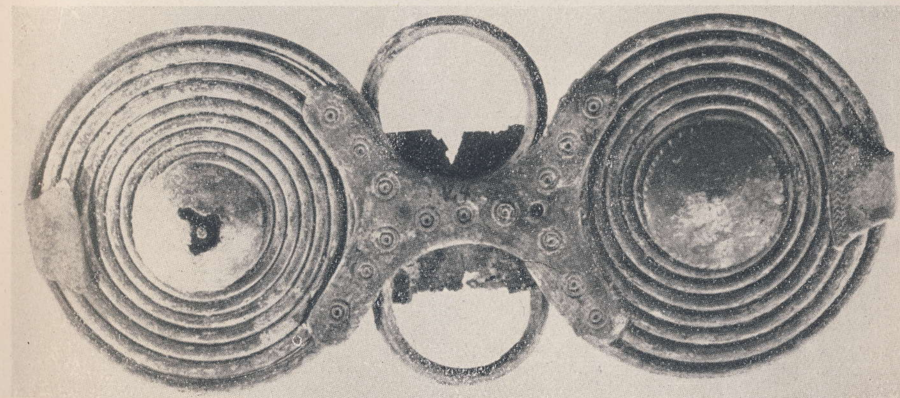
»Velika, crno grafitirana glinena posuda, izkopana u jednom grobu s Vučedola. Ornamenti te posude spadaju sigurno u krug pradavne simbolike, a stoje vjerojatno u vezi s obožavanjem nebeskih tjelesa. Ti su ornamenti u glinu urezani, pa onda izpunjeni bielom inkrustacijom, koja je mjestimice crveno bojadisana. Vučedol sa svojom tipičnom keramikom, koju nalazimo u Hrvatskoj u velikom broju u Sarvašu i nekim drugim hrvatskim nalazištima, da je onda susretnemo i u Madžarskoj na nekim mjestima, a na zapadu čak u dalekom Ljubljanskom Blatu — ta keramika označuje konac mlađeg kamenog doba, t. j. eneolit, u kojem se po prvi put javlja u poviesti ljudskog roda kovina, bakar.«

OPIS PREDMETA NA STR. VII:

»Oba ta predmeta spadaju u nalaze, koji pripadaju davnom jednom plemenu, koje je u Hrvatskoj nastavalo današnju Liku i Bosansku Krajinu. To su bili Japodi, ilirsko pleme, pomiešano s Keltima. To se zapaža i u ostatcima njihove kulture: u svim se njihovim nalazima vežu oblici starijeg, ilirskog i mlađeg, keltskog željeznog doba. Gornji su predmeti nađeni u Prozoru kod Otočca. Prvi je kapa od brončanog lima s izkucanim ornamentima. Gornji je otvor kape nekoć bio pokriven kožom, a dolje na obodu vise privjesci u obliku profiliranih štapića. Ovakve kape, nađene u japodskim grobovima, gotovo su jedinstveni primjerci takvih kapa iz onog vremena, a vjerojatno su služile samo u sepulkralne svrhe. Drugo je toki slična brončana kopča za pričvršćivanje haljine, koja svojim dvospiralnim oblikom spada u starije željezno doba odnosno vuče tradiciju tog doba. Limena pločica, koja veže obe spirale ornamentirana je koncentričnim kružićima, koji sc bili urezani u broncu pomoću šestara.«

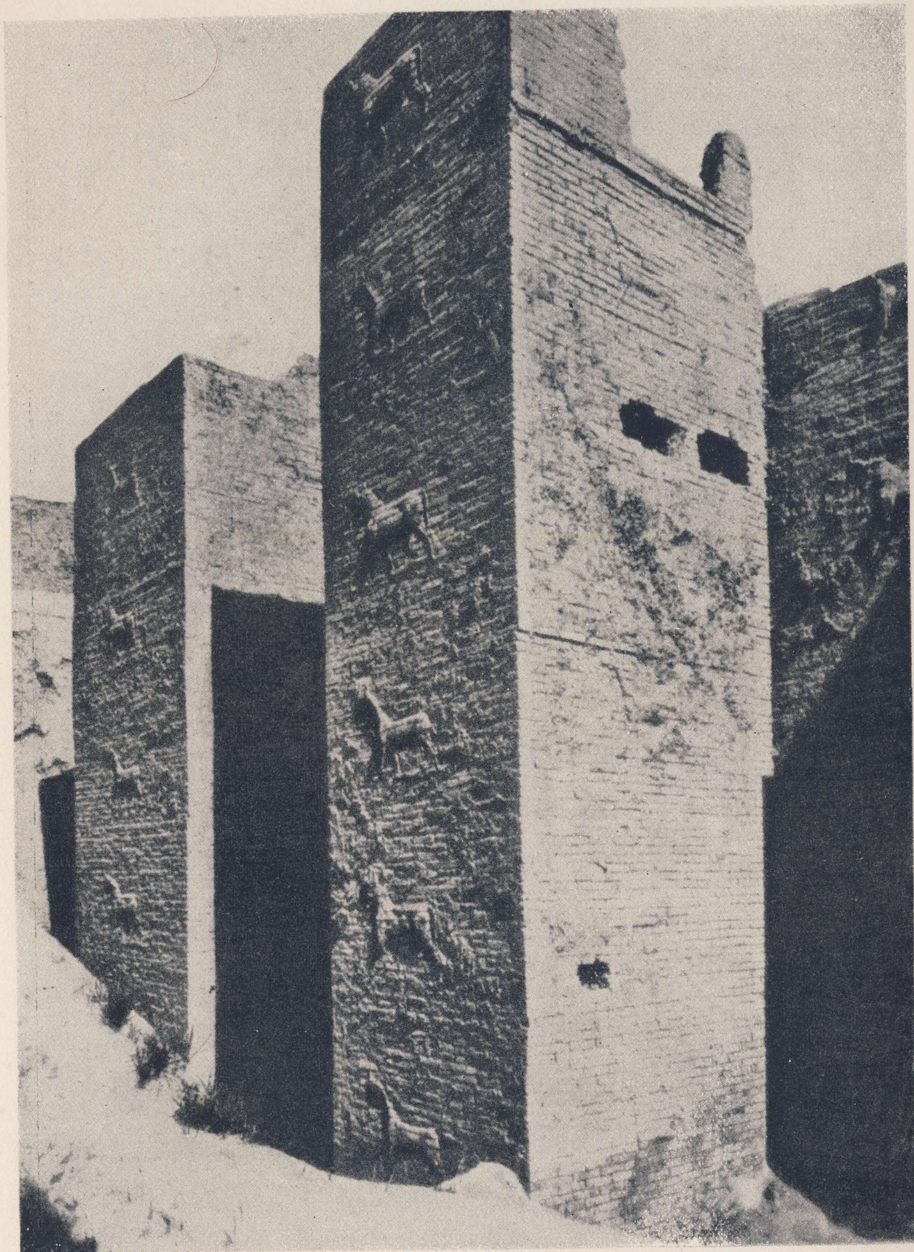
(Dr Šeper)



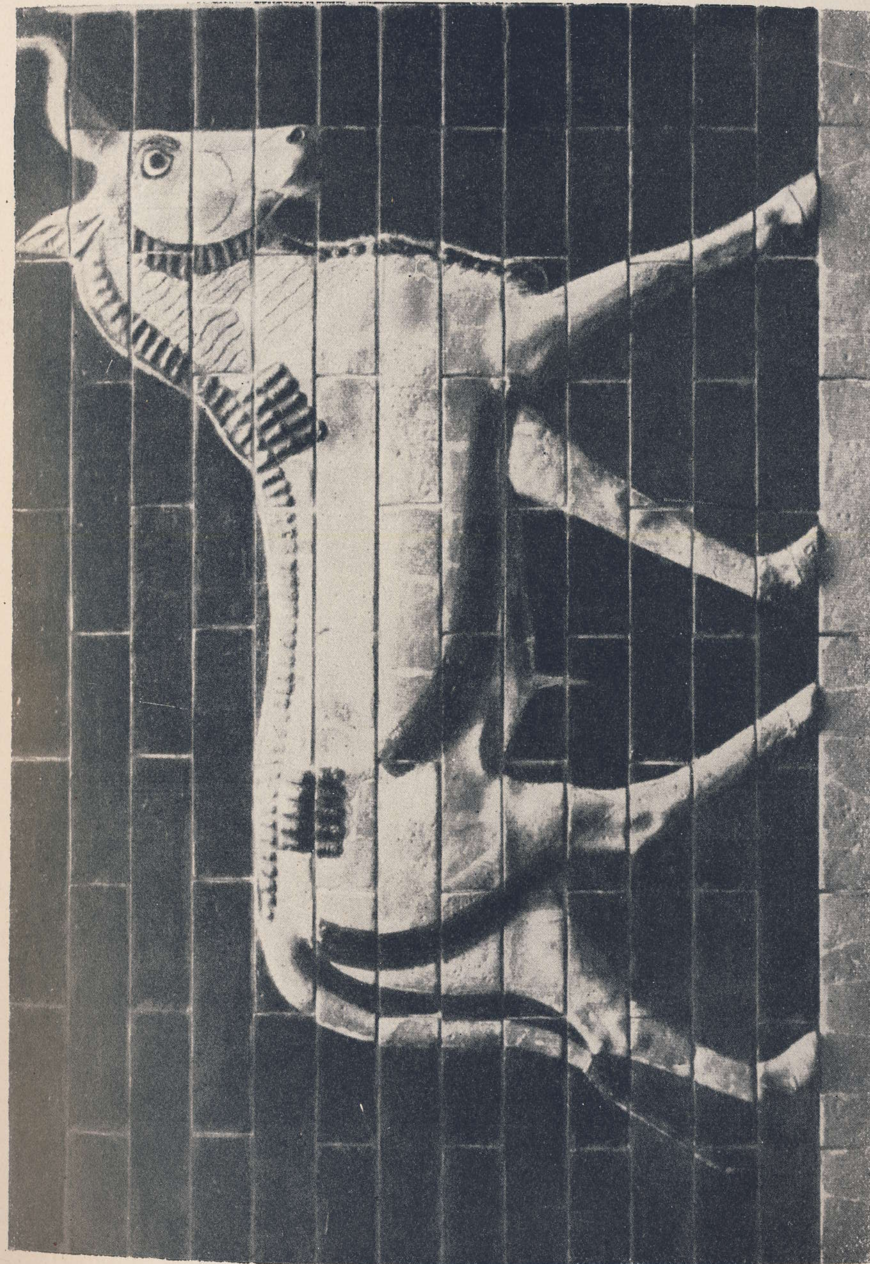


BRONČANA KAPA I KOPČA IZ PROZORA KOD OTOČCA (Starije željezno doba)
Hrv. drž. arheološki muzej

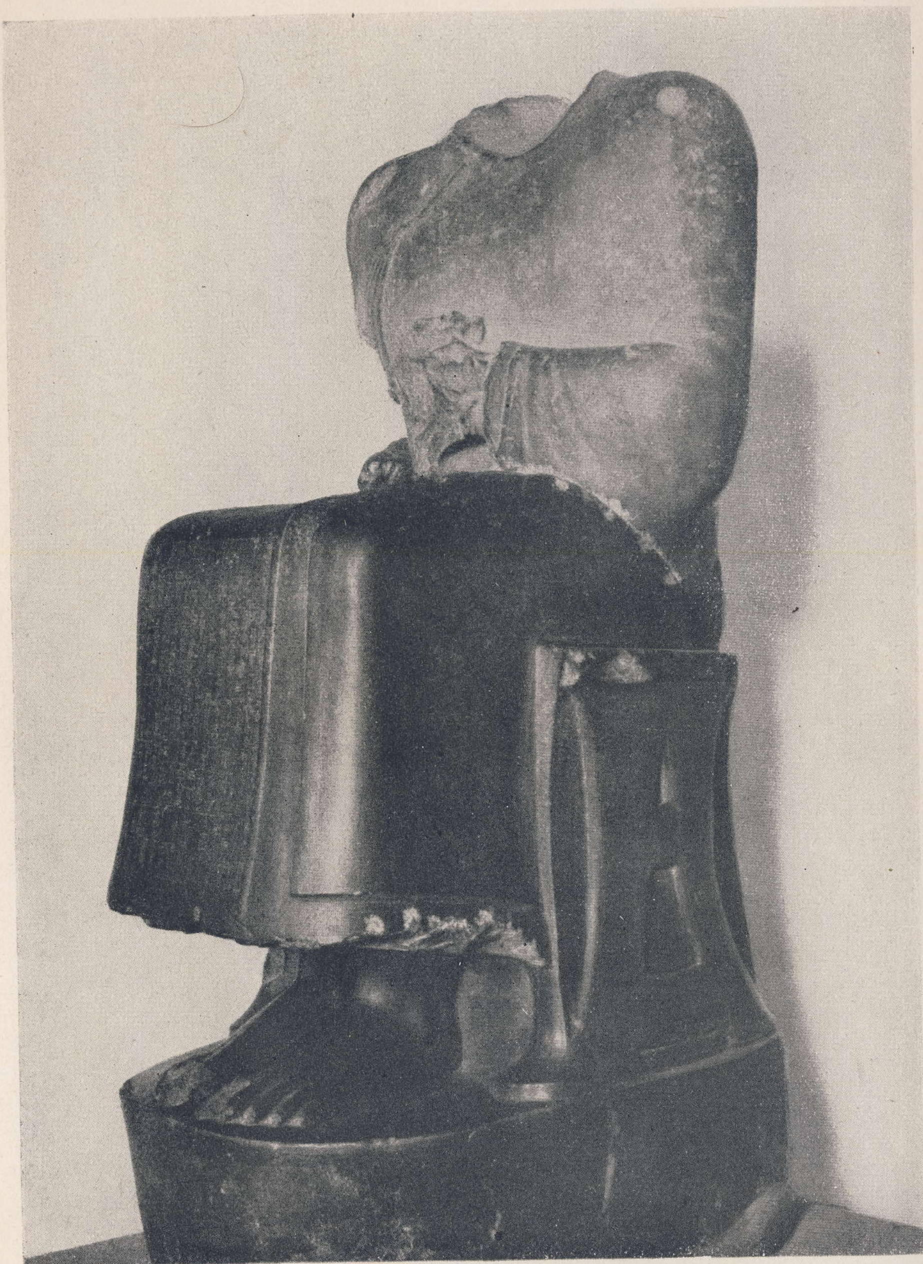
(OPIS STR. VI)



IŠTARTINA VRATA U GRADSKIM ZIDINAMA BABILONA. Današnje stanje (prema Koldewey-u)



BIK SA IŠTARTINIH VRATA U BABILONU
Emajlirani reljef na ciglama (Državni muzej u Berlinu)



GUDEA, dioritna sjedeća figura, sumerijski lik iz Tello-Lagascha (južna Babilonia)
(Louvre, Paris)



ASSURBANIPAL NA RATNIM KOLIMA
(Louvre, Paris)



RANJENI LAV (reljef iz Assurbanipalove palače)
(Britanski muzej, London)

RANJENA LAVICA (reljef iz prikaza lova u Assurbanipalovoj palači)
(Britanski muzej, London)

STEPENIČNA PIRAMIDA KRALJA DJOSERA KOD SAKKARE

HRAM SFINGE KOD GIZEHA (u pozadini sfinga i Cheopsova piramida)
4. Dinastija oko g. 2850 prije Krista



KRALJ DJOSER
Muzej u Kairu



KRALJ CHEPHREN
Muzej u Kairu

DRVENI LIK KA-APERA (oči umetnute, prevlaka štuka i boje nestala). Iz jednog groba u Sakkari. — 5. Dinastija oko g. 2600. prije Krista
Muzej u Kairu

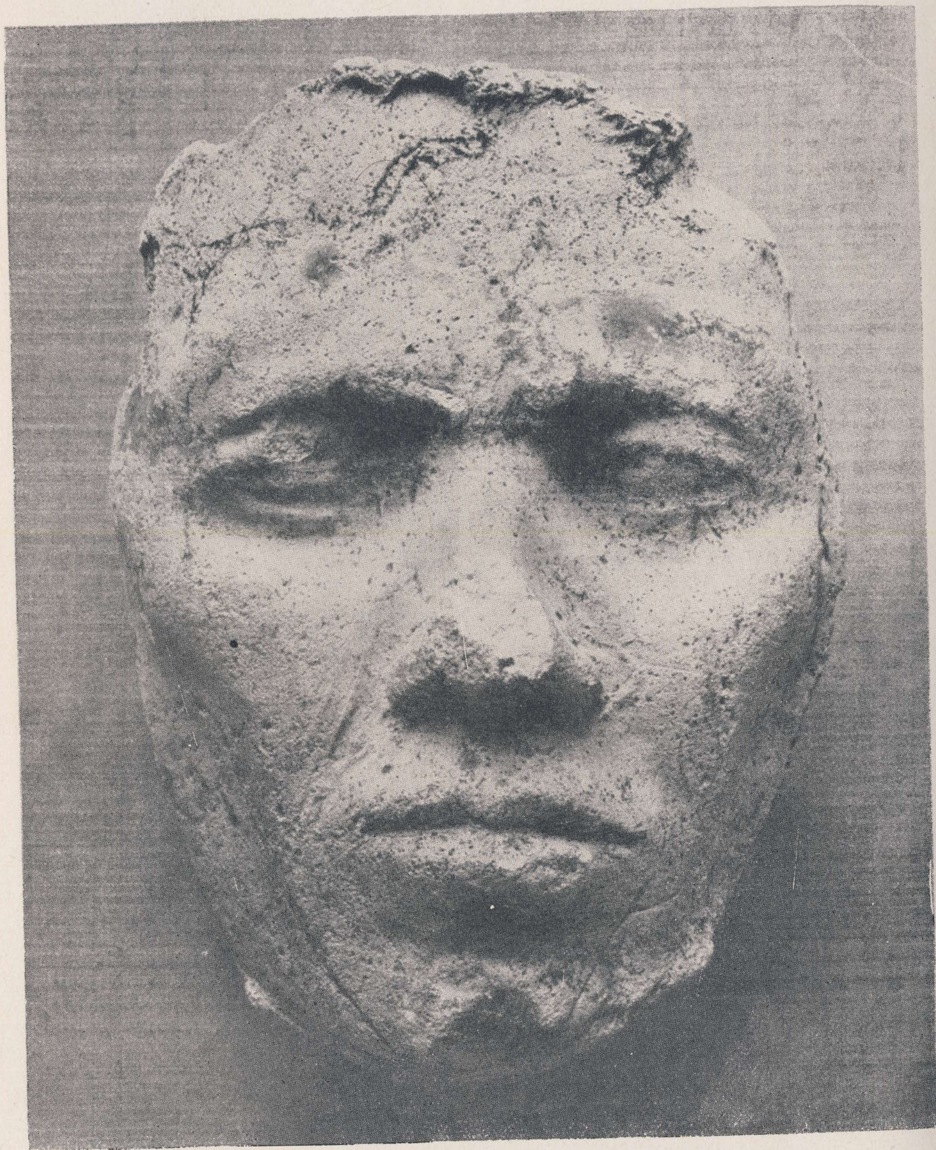


HRAM U DER-EL-BAHARI. Podignut od supruge Thutmosisa III. Hatschepsut, 18. Dinastija oko g. 1500. prije Krista

ŽENSKI LIK. — 18. Dinastija oko g. 1400. prije Krista
(Firenza, Museo Archelogico)



RELJEF IZ JEDNOG GROBA. — 18. Dinastija oko g 1400 prije Krista
(Louvre, Paris)



AMENHOTEP III.? iz radione kipare Thutmosa u Amarni
18. Dinastija oko g. 1400. prije Krista
(Berlin, Egipatski muzej)



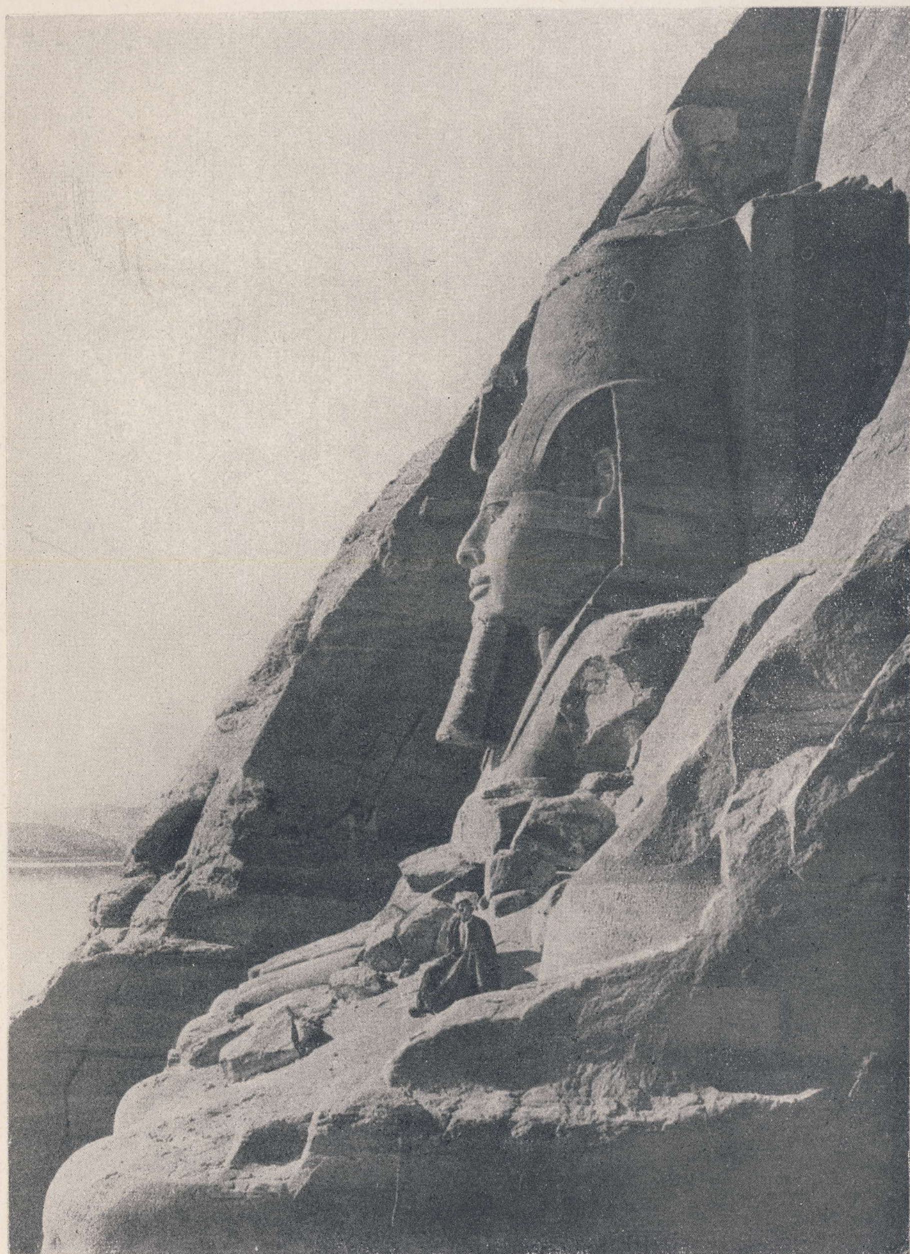
NARIKAČE, zidna slikarija iz groba Ramose u Tebama
18. Dinastija, vrieme Amenhotepa IV. oko 1370. prije Krista



PISARI, 18. Dinastija oko 1350 prije Krista
(Firenza, Museo Archeologico)



DVORANA SA STUPOVIMA KRALJA RAMSESA II. U HRAMU KOD KARNAKA

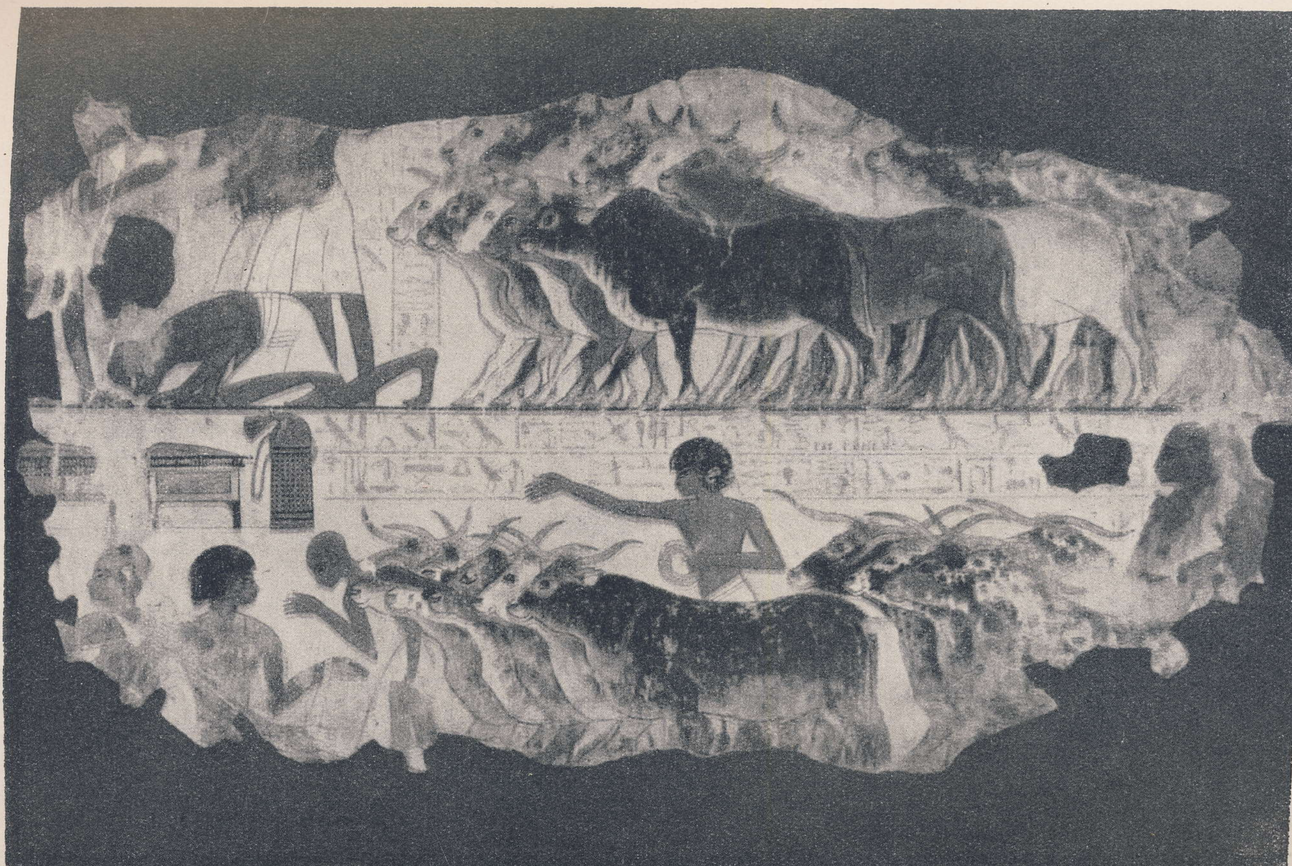


LIK KRALJA RAMSESA II. IZKLESAN IZ PEĆINE PRED VELIKIM HRAMOM KOD ABUSIMBELA



SUPRUZI, dvostruki portret iz Teba
(British Museum, London)

LAV AMENOPHIS III. IZ SOLEBA, crveni granit
(British Museum, London)



ZIDNE SLIKARIJE IZ TEBA
(British Museum, London)



SJEDEĆI LIK (epoha saitska) VI. viek pr. Kr.
(Louvre Paris)



PSETO, bazalt (epoha Ptolomejevića)
(Louvre Paris)

PRIESTOLNA DVORANA U KNOSU

POGLAVICA SA KRUNOM UKRAŠENOM PERJEM
Reljef od štuka iz Knosa.
Muzej u Herakleionu

Svećenica sa zmijama. Statueta iz fajansa. Knosos
Muzej u Herakleionu



PROČELJE GROBNICE SA KUPOLOM, TAKO ZVANA ATREJEVA RIZNICA
U MIKENI





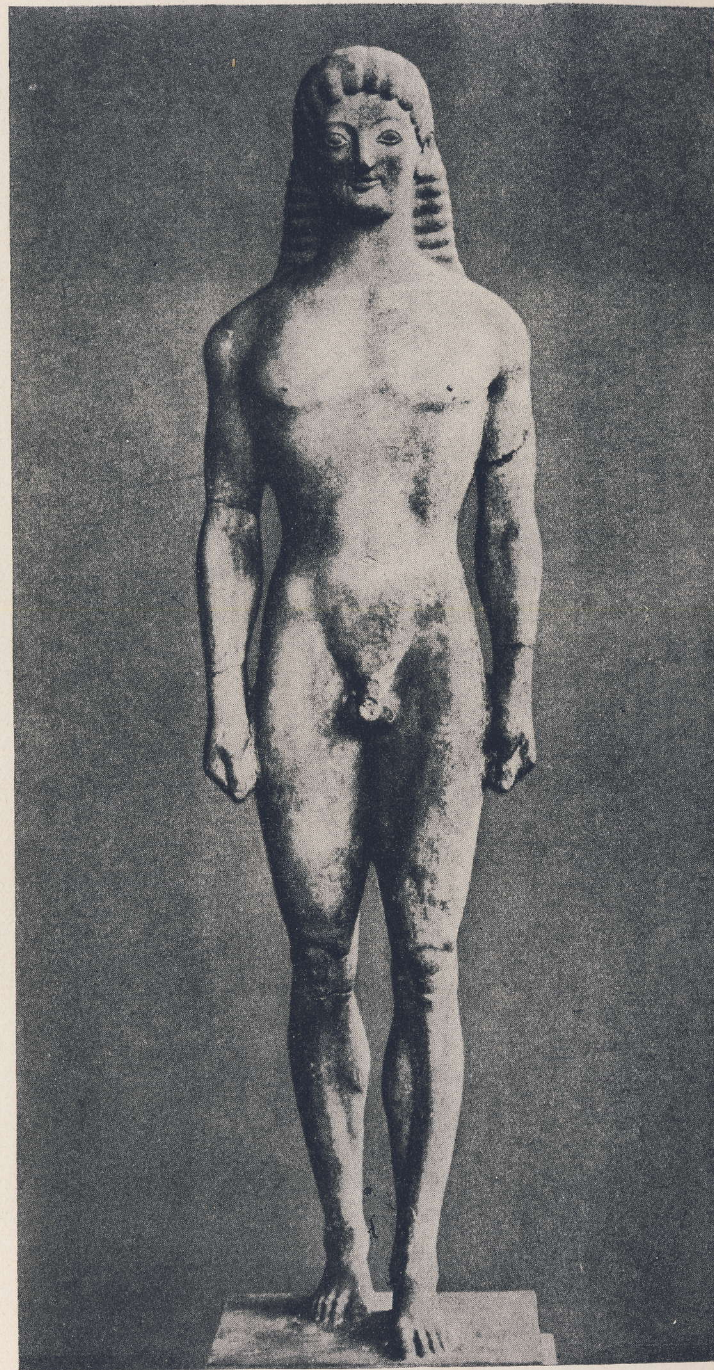
ZLATNI PEHAR IZ GROBNICE KOD AMYKLA (Vaphio)
Otkopao g. 1888 Schliemann.
Narodni muzej u Ateni



LAVLJA VRATA U MIKENI



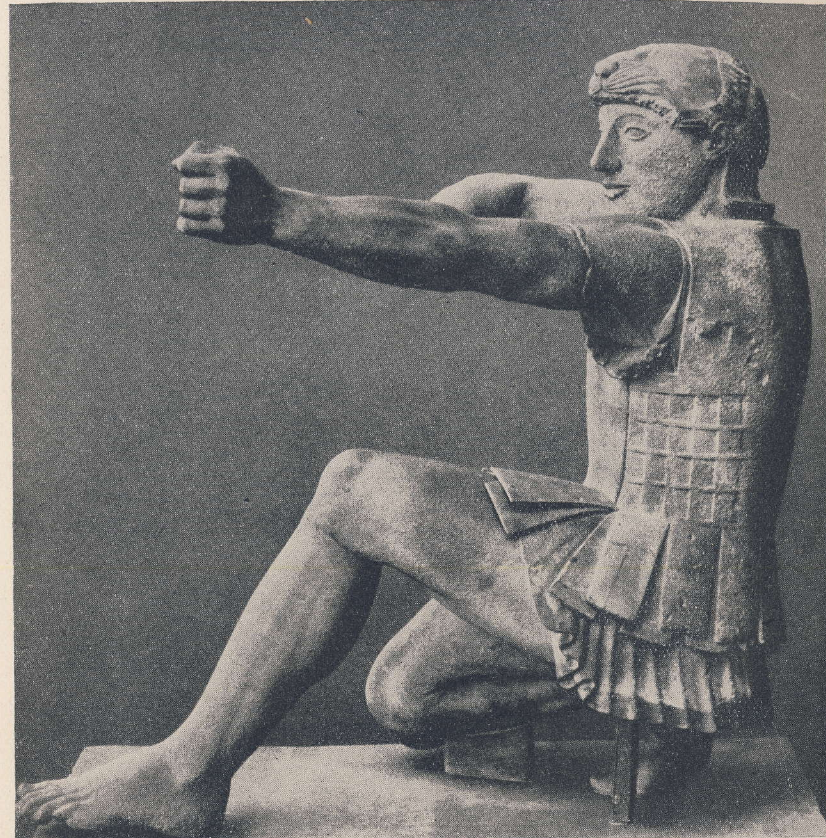
AMFORA GEOMETRIJSKOG STILA
Narodni muzej u Ateni

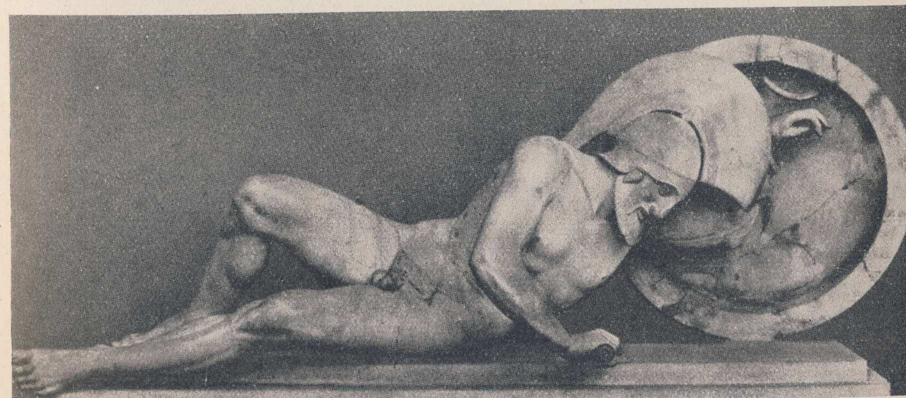


MLADIĆ T. ZV. APOLO OD TENEE
Oko god. 600 p. K.
Glyptotheka, München



EUROPA NA BIKU. METOPA HRAMA U SELINUNTU (Sicilija)
Početak šestog vieka prije Krista
Muzej u Palermu





EGINETI SA ISTOČNOG ZABATA ATENINA HRAMA U EGINI
oko god. 480 prije Krista.
Glyptotheka, München



RIZNICA SIPHNIJACA U DELPHIMA (Rekonstrukcija)
Louvre Paris

GLAVA POTPORNOG LIKA SA RIZNICE SIPHNIJACA

DJEVOJAČKI LIK SA AKROPOLE (Chora)
Muzej na Akropoli Atena

UPRAVLJAČ KOLA. DIO ZAVJETNE GRUPE IZ DELPHA
Brončani lik oko god. 460 prije K.
Muzej u Delphima



POSEIDONOV HRAM U PAESTUMU
Prema bakrorezu G. Battista Piraneza (talijanskog grafičara XVIII. vieka)



FRANÇOIS-VAZA
Veliki atički krater od Ergotimosa i Klitije. Oko god. 560 p. K.
Arheološki muzej u Firenzi



SLIKARIJA NA STAROGRČKOJ VAZI U STILU CRNIH LIKOVA

Vaza u Berlinskom muzeju prema Gerhardu »Etruskische und campanische Vasenbilder« Gore: Ahil proganja Troila i Polyxenu. — U sredini: Parisov sud. — Dolje: Heraklova borba s nemejskim lavom.

AHIL UBIJA PENTHESILEIU. Slika na grčkoj plitici u vezi sa originalom velikog grčkog slikara Polygnota. Oko god. 450 prije K.

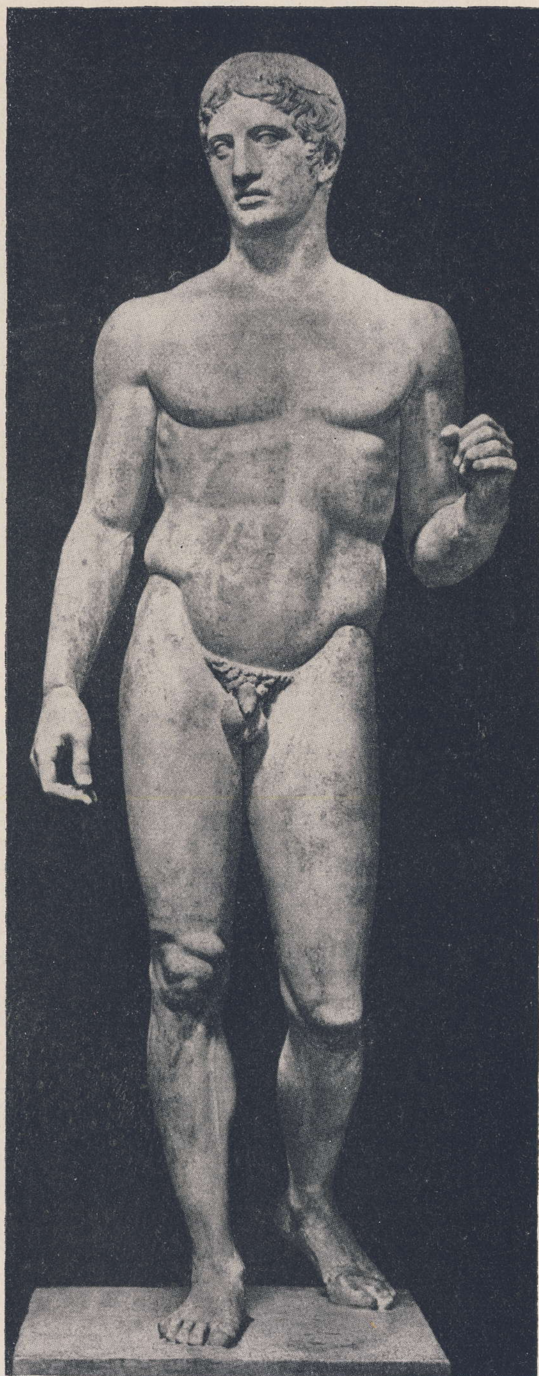
Muzej u Münchenu



METOPA SA HRAMA U SELINUNTU. Prikaz Zeusa i Here.
Muzej u Palermu



RODJENJE AFRODITE (DETALJ SA T. ZV. PRIESTOLJA LUDOVISI)
Oko god. 470 pr. K.
Rim, Narodni muzej



POLYKLETOV DORYPHOROS (KOPLJONOŠA). Rimska kopija
Narodni muzej u Napulju

MYRONOV DISKOBOLOS (BACAČ DISKOSA)
Rimska kopija Discobolo di Castel Porziano
Rim, Narodni muzej



GLAVA ATENE. Rimska kopija.
Gradski muzej u Bologni



RANJENA AMAZONKA
Prema brončanom Polykletovom(?) originalu rimska kopija. 5 viek prije K.
Stari muzej u Berlinu



PARTHENON, zapadno pročelje

TRIJEM KORA NA ERECHTEIONU, AKROPOLA U ATENI
(Erechteionske kariatide)

AFRODITA SA DRUGARICAMA. Istočni zabat Parthenona
British Museum, London



KEKROPSOVA GRUPA. Zapadni zabat Parthenona
British Museum, London



KENTAUR I LAPITH, Parthenonska metopa
British Museum, London



MLADIĆI U POVORCI. Sjeverni dio parthenonskog friza
Akropola, Atena

BOGOVI, SJEDEĆI LIKOVI. Istočni dio parthenonskog friza
British Museum, London



IGRAČICE. Jednobojna slikarija na mramoru, signirana po Aleksandrosu Atenjaninu. Atička umjetnost, pronadjena u Herculanumu. Kopija prema originalu Zeuxisa.
Napuljski muzej

GLINENA STATUETA IZ TANAGRE



HERMESOVA GLAVA OD PRAKSITELA
Muzej u Olympiji



DJEVOJAČKA GLAVA SA CHIOSA
Museum of fine Art, Boston



MENADA, MRAMORNA STATUETA PREMA SKOPASU
Rimska replika.
Albertinum Dresden



SAMOTRAČKA BOŽICA POBJEDE (Nike)
Louvre, Paris



APOXYOMENOS OD LYSIPPA. Rimska kopija
Vatikan, Rim

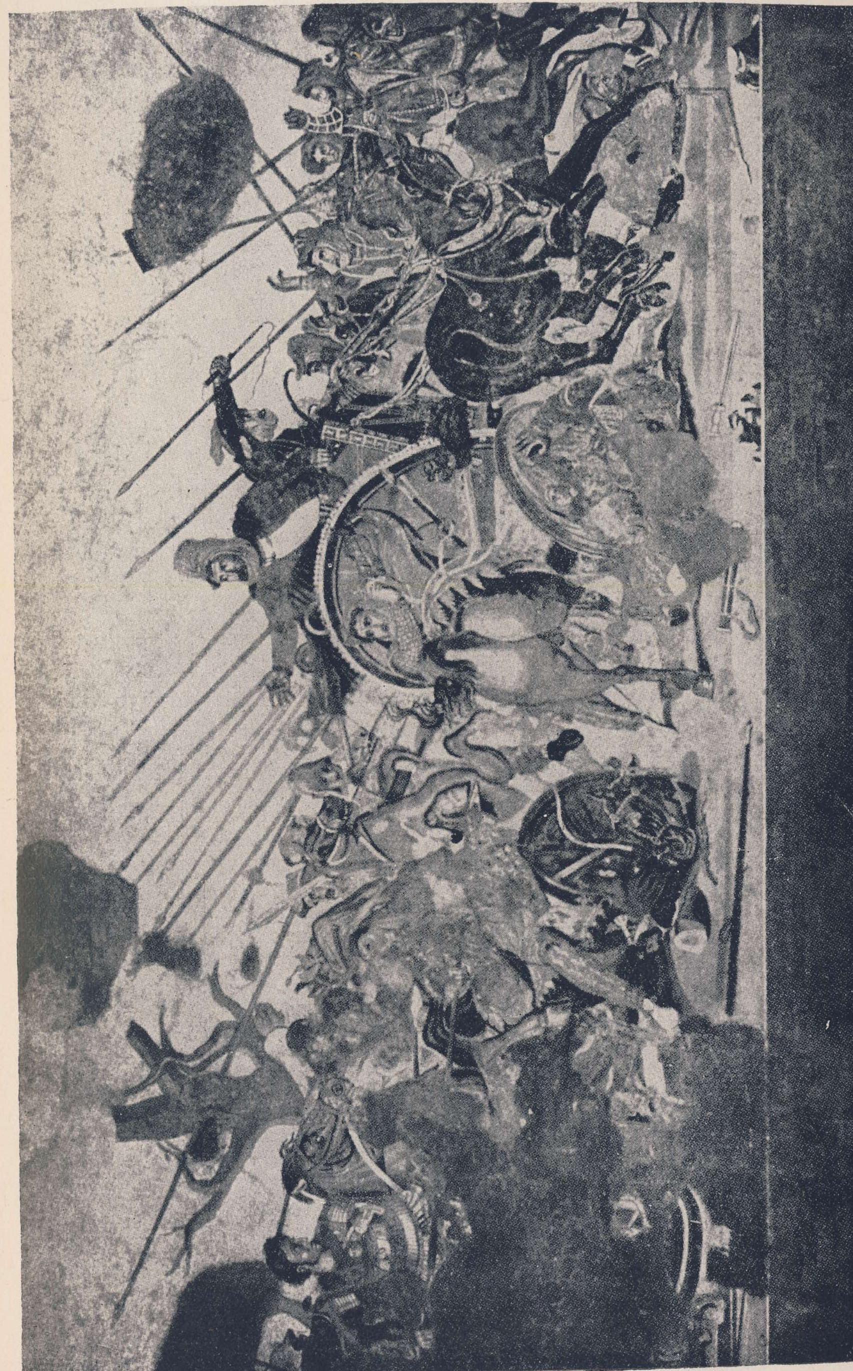


VENERA MILONSKA
Louvre, Paris

SIRAKUŠKA AFRODITA
Narodni muzej u Sirakuzi



MEDEA (Kuća tragičnog pjesnika u Pompejima)



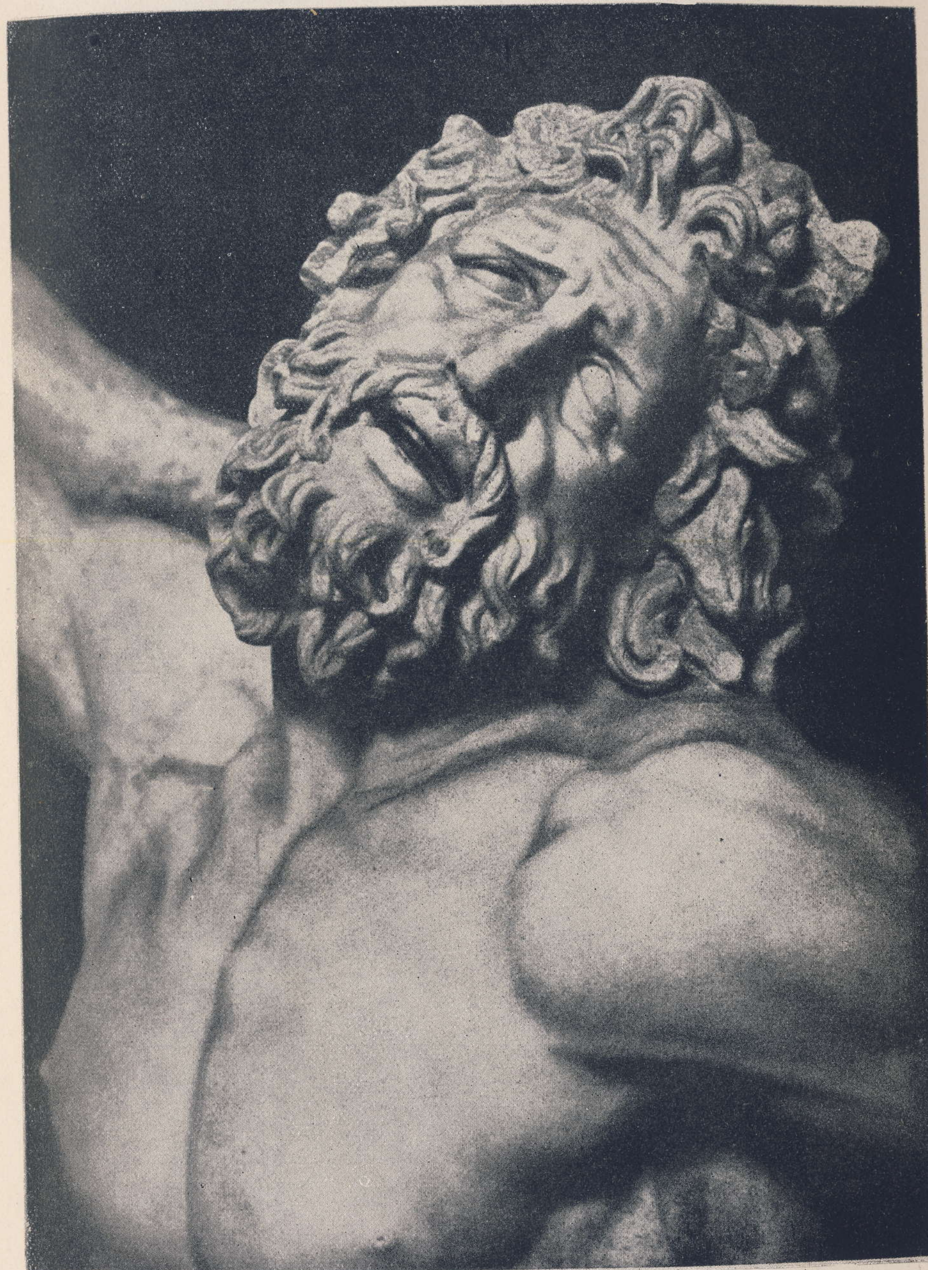
BITKA NA ISU, BOJ ALEKSANDRA I DARIJA
Mozaik iz kuće fauna (casa del fauno) u Pompejima.
Narodni muzej u Napulju

GAL UBIJA ŽENU I SEBE. Rimska kopija helenističkog perioda.
Narodni muzej, Rim

ŠAKAČ, BRONČANI LIK APOLLONIJA, SINA NESTOROVOG
Narodni muzej, Rim



ZEUSOV ŽRTVENIK IZ PERGAMONA
Rekonstrukcija jednog krila sa prilazom
Državni muzej u Berlinu



GLAVA LAOKONA iz mramorne grupe Agesandra, Athenodora i Polydora.
Vatikanski muzej, Rim



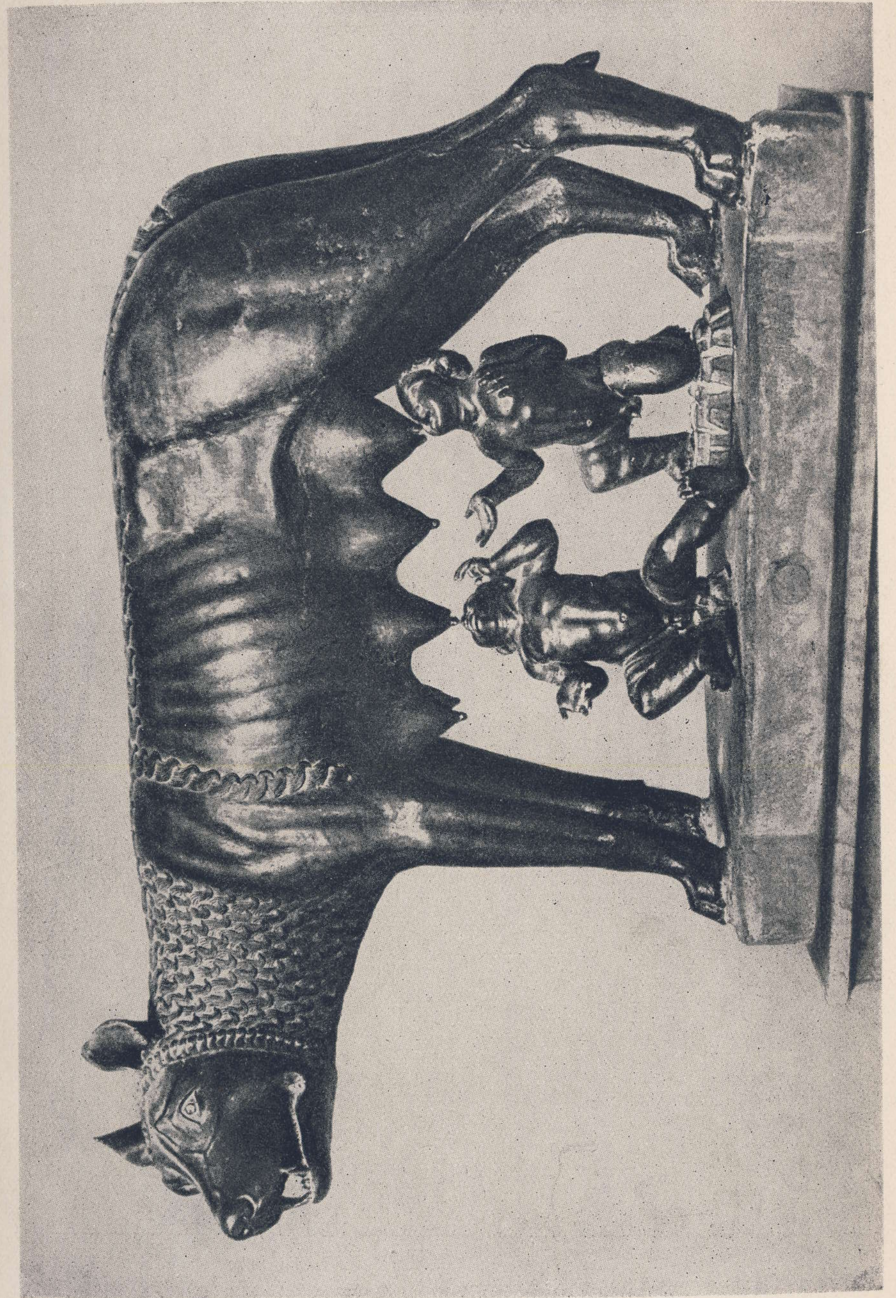
Proljeće (Slika iz vile Stabija)
Narodni muzej u Napulju



ETRUŠČANSKA GROBNICA CASALE MARITIMO
(Kupola grobnice pokazuje način gradnje Etruščana. Taj je način podario Rimljanima luk i svod.)



APOLO, GLINENI LIK SA ZABATA HRAMA U VEJIMA.
(Apolo od Veja) konac VI vieka pr. K.
Narodni muzej Villa Giulija u Rimu

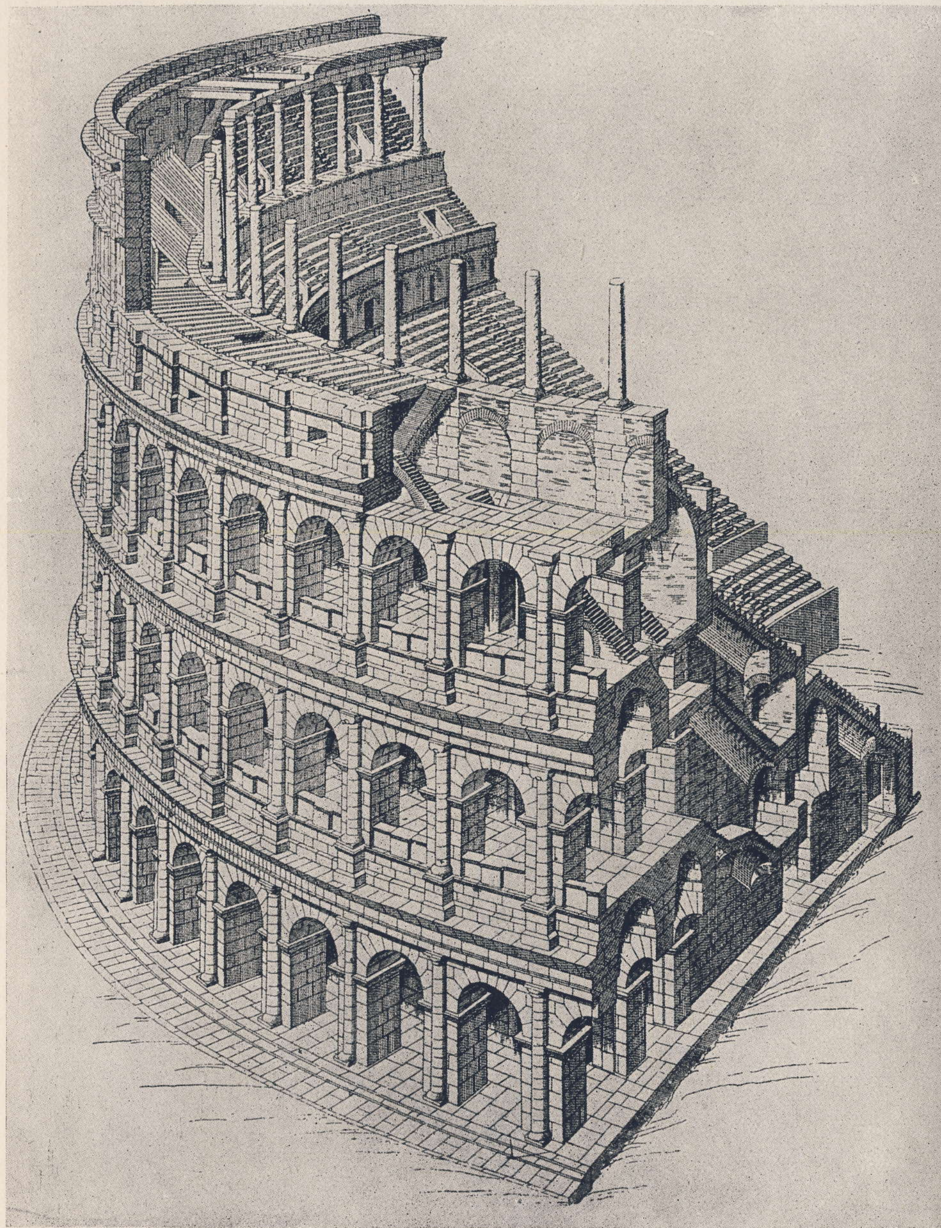


BRONČANA KAPITOLINSKA VUČICA
Etruščanska skulptura iz konca VI. vieka prije K. dvojci su kasnije nadodani u vrieme renesanse.
Palazzo dei conservatori u Rimu



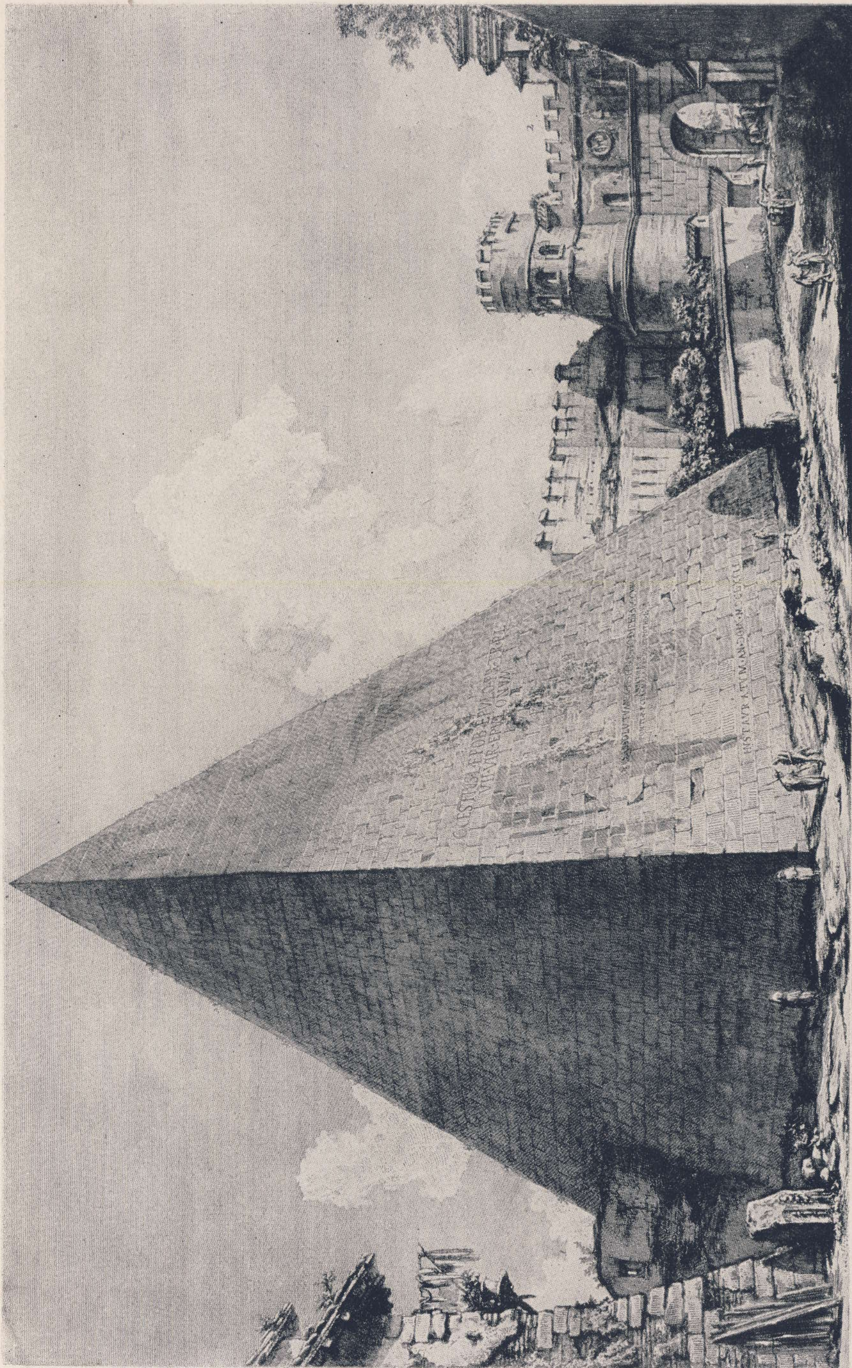
DETALJ SARKOFAGA. Dvostruki grobni portret iz gline. Nadjen u Cerveteri.
Narodni muzej Villa Giulija u Rimu

SLAVOLUK TITOV
(u pozadini Amphiteater Flavijaca (Koloseum) u Rimu



AMPHITEATER FLAVIJACA — KOLOSEUM
Struktura Koloseja prema Gaudet-ovim »Etudes sur le Colisée«

PANTHEON U RIMU
Presjek zgrade prema bakrorezu G. B. Piraneza talijanskog grafičara XVIII. vieka.



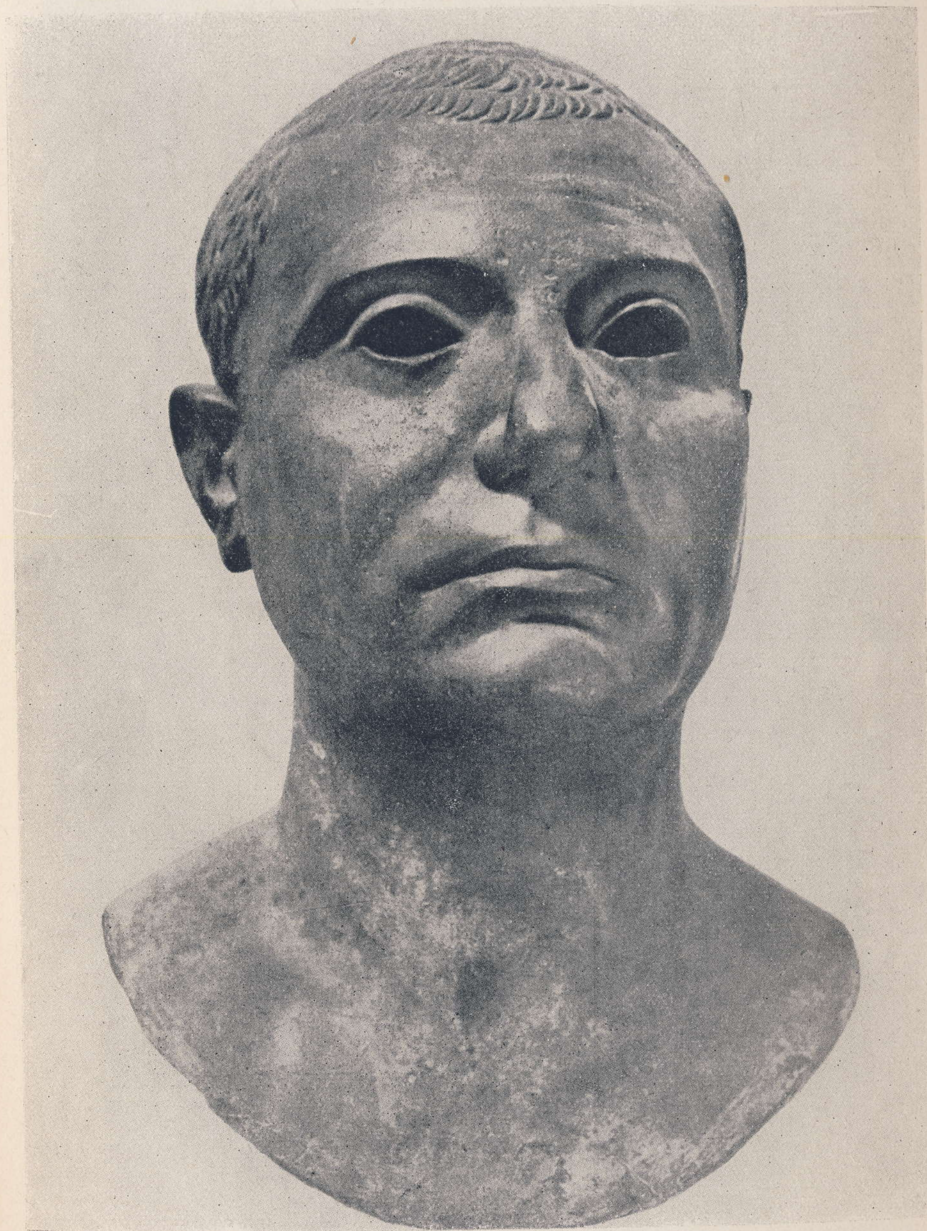
GROBNICA CESTIA. Podignuta 29. pr. K. u Rimu.
Prema bakrorezu G. B. Piraneza, talijanskog grafičara XVIII. vieka. U pozadini gradska vrata i gradske zidine.

GLAVA AUGUSTOVOG KIPA IZ LIVIJENE VILE KOD PRIMAPORTE
Vatikanski muzej u Rimu





LIVIA
Ny Carlsberg Glyptoteka, Kopenhagen



GLUMAC CAIUS NORBAUS SORIX
Brončani portret
Narodni muzej u Napulju



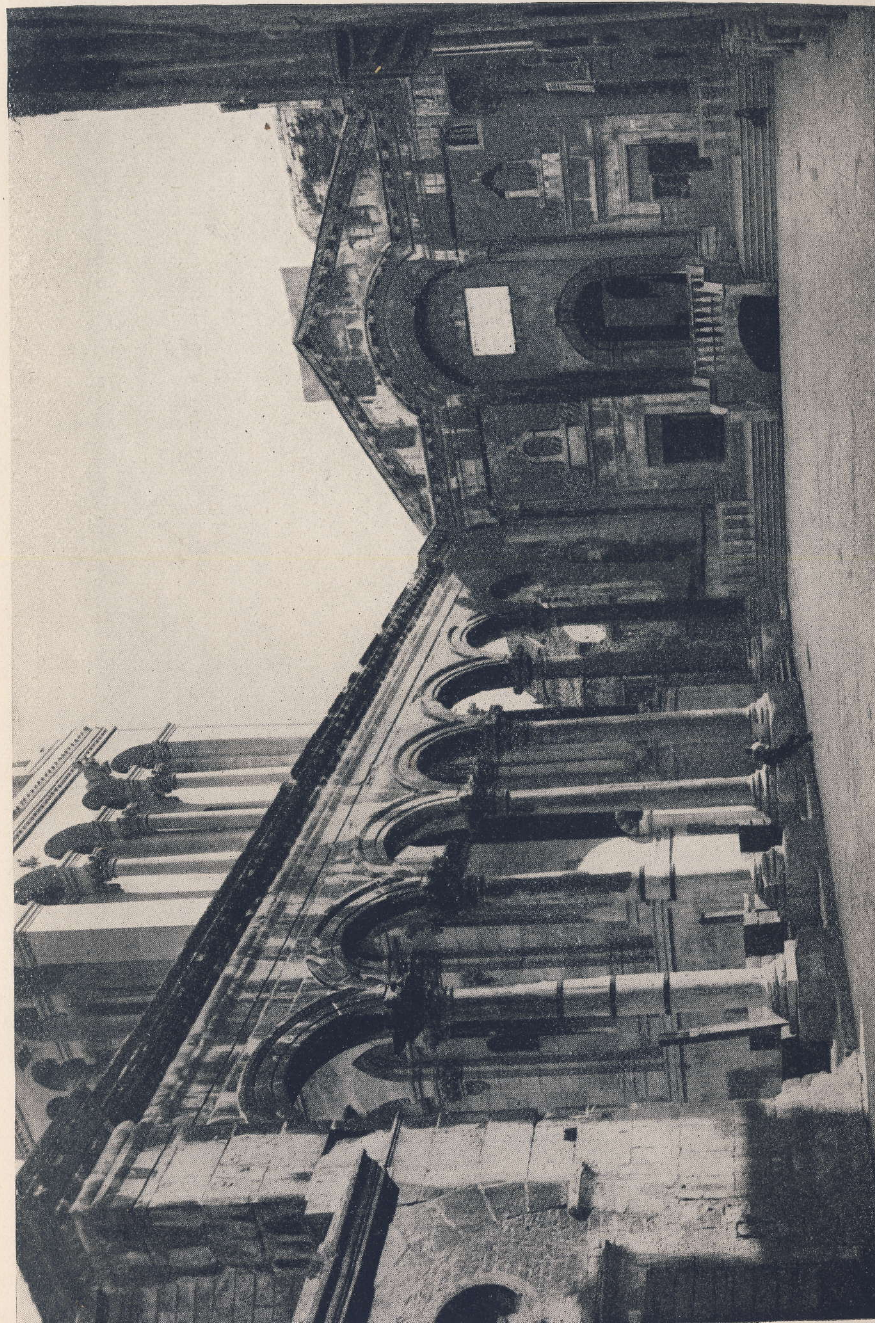
BRONČANA KONJANIČKA STATUA MARCA AURELIA
Capitol, Rim



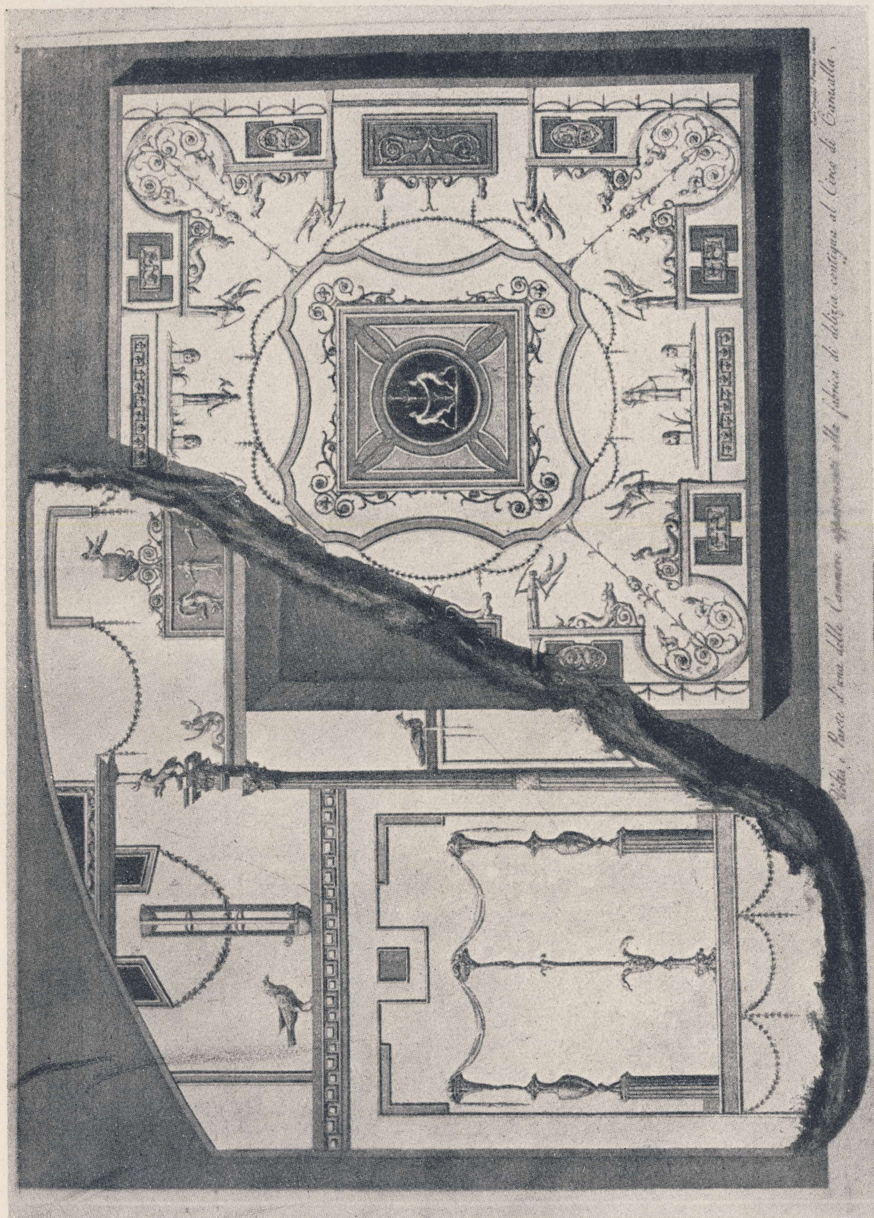
DETALJ RELJEFA COLONE AURELIANE U RIMU
Smaknuće barbara



MRAMORNI PORTRET GALIENA
Narodni muzej u Rimu



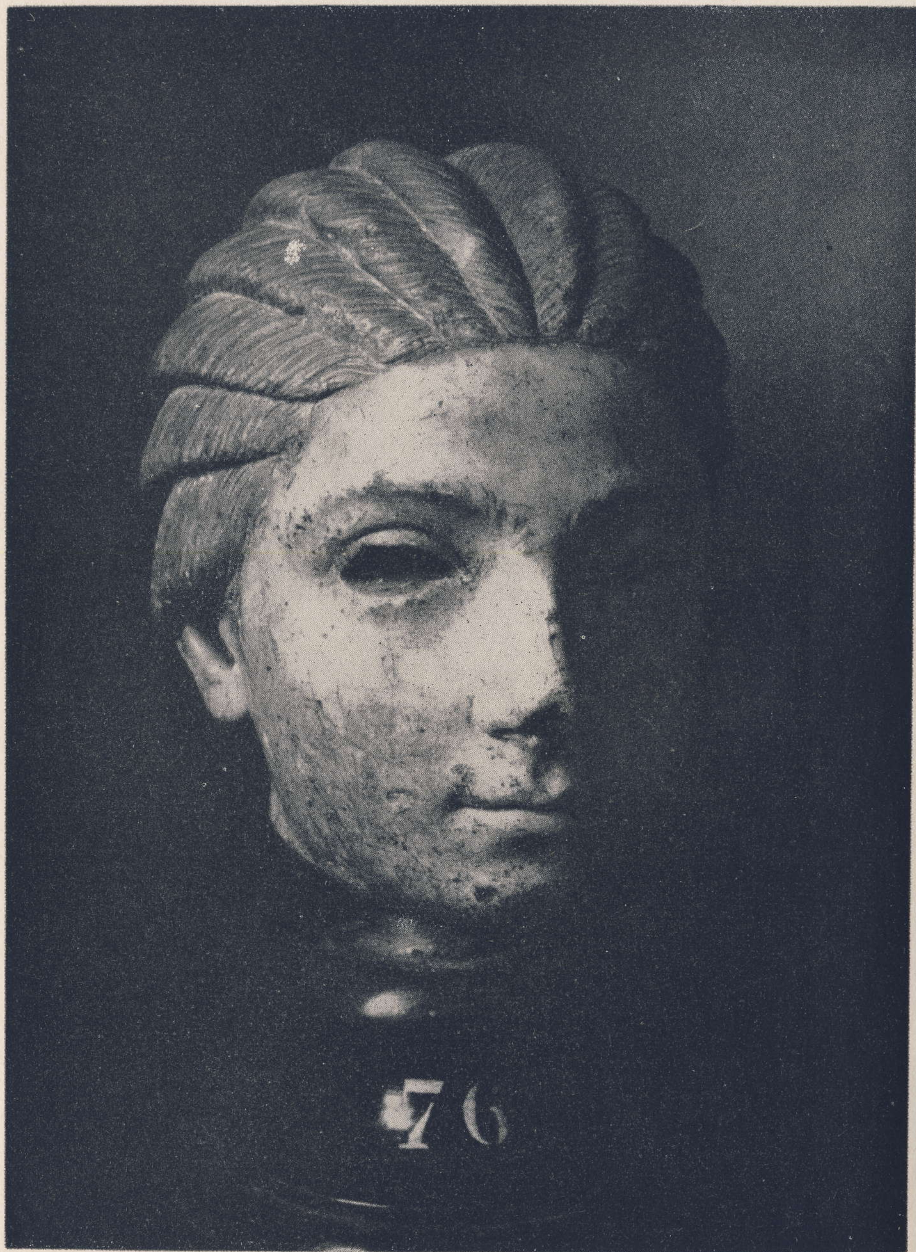
PERISTIL DIOCLETIANOVE PALAČE U SPLITU



Detalji ukrasa sa svoda i stijena rimskih zgrada, prema bakrorezu G. B. Piraneza



PORTRET PAQUIA PROCULA I NJEGOVE ŽENE
Narodni muzej u Napulju



PORTRETNA GLAVA IZ SOLINA
(Hrv. drž. arheološki muzej u Zagrebu)

III. kolo

1. FRANCUZKO SLIKARSTVO
   u XIX stoljeću.

2. OBLICI UMIEĆA
   Pregled poviesti umjetnosti.
   Knjiga III.
   Od preporoda do konca baroka.

3. OBLICI UMIEĆA
   Pregled poviesti umjetnosti.
   Knjiga IV.
   Od XVIII. stoljeća do današnjice.

4. PEROM I KISTOM
   Intima. Listovi iz dnevnika i putne bilješke.

NASLOVNA SLIKA
Egipatski pisar (Louvre)

ZAGLAVNA SLIKA
Na atenskoj akropoli.
(Parthenon).

Izdanje naklade
A. VELZEK, ZAGREB
Bulićeva 12.



MCMXLIV

IZDANJE NAKLADE A. VELZEK ZAGREB